

The background of the cover is a dark, textured surface. A horizontal band of blue and yellow paint runs across the upper third, with numerous thin pins or needles stuck into it. Below this band, there are several vertical red paint strokes of varying lengths and thicknesses. The title text is centered in a white rectangular area.

# ROBERT HOULE

## SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Shirley Madill

ART  
CANADA  
INSTITUTE  
INSTITUT  
DE L'ART  
CANADIEN



## Table des matières

03

**Biographie**

24

**Œuvres phares**

52

**Importance et questions essentielles**

65

**Style et technique**

77

**Où voir**

87

**Notes**

94

**Glossaire**

110

**Sources et ressources**

117

**À propos de l'auteur**

118

**Copyright et mentions**





# BIOGRAPHIE

Depuis son enfance dans la Première Nation de Sandy Bay / Kaa-wii-kwe-tawang-kak et sa fréquentation des pensionnats indiens, à la poursuite d'études universitaires poussées, jusqu'à sa consécration en tant qu'artiste de renommée internationale, Robert Houle (né en 1947) a joué un rôle central pour combler le fossé entre l'art autochtone contemporain et la scène artistique canadienne. À titre d'artiste, de conservateur, d'écrivain, d'éducateur et de critique, il a provoqué le changement dans les musées et les galeries d'art publiques, amorçant des discussions critiques sur l'histoire et la représentation des peuples autochtones.

## PREMIÈRES ANNÉES

Robert Houle naît le 28 mars 1947 à Saint-Boniface, au Manitoba; il est l'aîné des quinze enfants de Gladys et Solomon Houle. Il grandit au sein de cette famille élargie, dans la Première Nation de Sandy Bay, où il est plongé dans la culture saulteaux, parle le saulteaux, et assiste aux cérémonies traditionnelles. La famille de Houle est membre de la nation des Ojibwas des plaines, ou Anishnabe<sup>1</sup> Sauteaux, vivant le long des rives sablonneuses de l'ouest du lac Manitoba<sup>2</sup>.

Comme un grand nombre d'enfants de sa génération, Houle est forcé de vivre dans un

pensionnat dirigé par des missionnaires catholiques pour la durée de son primaire et de son secondaire, où il est coupé à la fois de la langue saulteaux et de ses traditions spirituelles. De la première à la huitième année, Houle fréquente l'école des Oblats de Marie-Immaculée et des Sœurs de Saint-Joseph de Saint-Hyacinthe à Sandy Bay. Les pensionnats indiens faisaient partie du programme du gouvernement canadien visant à « assimiler » les populations autochtones<sup>3</sup>. Les dommages importants que ces écoles ont causés aux peuples autochtones, à leurs communautés et à leur culture ont été largement documentés<sup>4</sup>. Les années passées au pensionnat indien auront un effet profond sur Houle et sur sa carrière. Évoquant son éducation catholique romaine, il a déclaré : « La Bible est l'influence culturelle la plus déterminante pour mon héritage chamanique<sup>5</sup> ». Le christianisme, combiné à son héritage saulteaux, a forgé son identité personnelle et artistique.

Les premières expériences scolaires de Houle à Sandy Bay sont désagréables. Il n'est pas autorisé à peindre des objets sacrés, tels que des bâtons de guerriers, ou des expériences de sa propre culture, ni à parler à ses sœurs qui fréquentent également l'école. Il lui est difficile de regarder par la fenêtre de la classe et de voir la maison de sa famille sans pouvoir rentrer chez lui après l'école. S'il se joint régulièrement à sa famille lors de la cérémonie annuelle de la Danse du Soleil pour marquer le solstice d'été, après son retour à l'école, le prêtre l'oblige à se confesser et à se repentir pour avoir adoré de faux dieux<sup>6</sup>. Cette partie difficile de sa vie allait plus tard influencer deux œuvres chargées d'émotion : *Sandy Bay*, 1998-1999, et *Sandy Bay Residential School Series* (*Série sur le Pensionnat indien de Sandy Bay*), 2009.



GAUCHE : Robert Houle portant une coiffe de cérémonie au North American Indian Institute, Montréal, Québec, 1974, photographe inconnu, archives de l'artiste. Bien qu'on ne les voie pas, Houle était avec George Miller et Reta Phillips, deux personnes influentes dans sa vie. Il a rencontré l'activiste mohawk Louis Karoniaktajeh Hall, le concepteur du drapeau guerrier (utilisé lors de manifestations et d'autres actions) du territoire mohawk de Kahnawake, cette année-là. DROITE: Les parents de Robert Houle, Gladys et Solomon Houle, 1981, devant l'église Our Lady Guadalupe à Sandy Bay avec, en arrière-plan, le Pensionnat de Sandy Bay, photographe inconnu, archives de l'artiste.





Robert Houle, *Sandy Bay*, 2007, huile sur masonite, 22,9 x 29,8 cm, collection de l'artiste.

En 1961, Houle déménage à Winnipeg pour fréquenter le Pensionnat indien d'Assiniboia dirigé par les Oblats et les Sœurs grises. Il se souvient avec bonheur de ses années d'études secondaires – être dans une classe mixte, jouer au football et au hockey, et être le rédacteur en chef de l'album de finissants et du journal de l'école. Bien que les cours d'art ne soient qu'une petite partie du programme d'études, il a été initié à la pratique artistique et ses professeurs ont reconnu ses dons. À l'école, il a gagné un concours de dessin qui lui a permis de suivre des cours d'art parascolaires. Les années d'études secondaires de Houle coïncident avec un changement dans la politique canadienne entourant les droits issus de traités des Premières Nations. La lecture de la Loi sur les Indiens fait partie de ses études en histoire du Canada et lui permet de prendre conscience des problèmes auxquels son peuple est confronté. Le 31 mars 1960, sous la direction du premier ministre John Diefenbaker, certaines portions de la Loi électorale du Canada sont abrogées afin d'accorder un vote fédéral aux peuples des Premières Nations, sans perte de leur statut. Après avoir obtenu son diplôme, Houle a pu voter.

Après l'école secondaire, Houle fréquente pendant un an le Jesuit Centre for Catholic Studies, St. Paul's College, à l'Université du Manitoba à Winnipeg. L'éducation est valorisée dans la famille de Houle : « Mes parents nous ont encouragés à aller à l'université. Ils estimaient qu'une bonne éducation nous permettrait d'être plus autonomes dans nos projets futurs<sup>7</sup> ». Houle s'inscrit à un programme menant à un diplôme à l'Université du Manitoba et, à l'été 1969, il travaille comme stagiaire d'été au ministère des Affaires indiennes et du Nord

canadien (aujourd'hui Affaires autochtones et du Nord Canada) à Ottawa. Là, il se joint aux protestations des Premières Nations contre un document politique du gouvernement fédéral connu sous le nom de Livre blanc de 1969, qui demande la fin de la responsabilité fiduciaire fédérale à l'égard du statut spécial des Premières Nations<sup>8</sup>. De nombreux peuples autochtones considèrent le document comme un prolongement des politiques assimilationnistes du gouvernement fédéral<sup>9</sup>, et le gouvernement canadien le retire en 1970.

### ÉTUDES EN ART

Alors qu'il est à l'Université du Manitoba, Houle entreprend parallèlement des études à l'Université McGill à Montréal. En 1972, il obtient un diplôme en histoire de l'art de l'Université du Manitoba, après quoi, pour améliorer ses compétences en dessin et en peinture, il quitte Montréal pour l'Autriche pour participer à l'Académie internationale d'été de Salzbourg. Il déménage ensuite à Montréal pour compléter son baccalauréat en éducation avec une majeure en enseignement des arts de McGill, tout en enseignant l'art à la Indian Way School, située dans une longue maison à Kahnawake, de l'autre côté du fleuve Saint-Laurent, en face de Montréal<sup>10</sup>. Il obtient son diplôme en enseignement en 1975. Houle a déclaré : « C'était l'une de mes aspirations d'être à la fois professeur d'art et artiste. Quand j'ai décidé d'être artiste, ma mère m'a dit de ne peindre que ce que je connais<sup>11</sup> ». Après l'obtention de son diplôme, Houle enseigne l'art pendant un an dans une classe de cinquième année, après quoi il enseigne dans une école catholique de Verdun (un arrondissement de Montréal) jusqu'en 1977.



GAUCHE : Robert Houle au bureau régional du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien à Winnipeg (Manitoba), alors qu'il était stagiaire d'été, 1966, photographie inconnue, archives du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien. Houle a conçu l'image ornant la fenêtre de l'entrée du bureau. DROITE : Robert Houle au dortoir du Pensionnat indien d'Assiniboia à Winnipeg, se préparant à prendre le train du Centenaire, qui a parcouru le pays pour raconter l'histoire du « Canada » en 1967, photographie inconnue, archives de l'artiste.







GAUCHE : Robert Houle, avec une œuvre d'Alex Janvier, au ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien à Ottawa en 1969, alors qu'il était stagiaire d'été, photographie inconnue, archives de l'artiste. DROITE : Robert Houle, *Morning Star (Étoile du matin)*, 1976, acrylique sur toile, 121 x 151 cm, Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau.

À McGill, Houle a reçu une éducation formelle de travail en atelier. Il a également suivi des cours en atelier à l'Université Concordia avec le peintre québécois Guido Molinari (1933-2004). Tout en faisant des recherches en histoire de l'art, Houle s'intéresse à l'œuvre de Piet Mondrian (1872-1944), Barnett Newman (1905-1970) et la New York School of Abstract Expressionism, et Jasper Johns (né en 1930). Il se concentre surtout sur la sculpture précolombienne, l'art et l'archéologie grecs et romains, et la peinture européenne du vingtième siècle. En étudiant les romantiques dans un cours d'histoire de l'art, il découvre l'œuvre du peintre français Eugène Delacroix (1798-1863) et, dans le journal de l'artiste, parmi les esquisses de sujets autochtones, une déclaration dans laquelle il qualifie les Ojibwas de « nobles des régions boisées<sup>12</sup> ». Des décennies plus tard, Houle fera référence à Delacroix dans une installation multimédia, *Paris/Ojibwa*, 2010.

Au début des années 1970, Houle produit des peintures géométriques abstraites inspirées des dessins ojibwas publiés dans le livre de Carrie A. Lyford, *Ojibwa Crafts* (1943). Des œuvres telles que *Red Is Beautiful (Le rouge est beau)*, 1970, et *Ojibwa Purple Leaves, No. 1 (Feuilles pourpres ojibwas, n°1)*, 1972, sont révélatrices de sa première manière. Houle a déclaré :

J'ai découvert que les motifs géométriques représentés dans le livre avaient un lien spirituel avec les objets rituels et cérémoniels traditionnels, ce qui a mené à une série de peintures géométriques en acrylique que j'ai réalisées, inspirées de poèmes d'amour écrits par une amie, Brenda Gureshko, qui ont été achetés par le ministère des Affaires autochtones et du Nord<sup>13</sup>.

*Epigram the Shortest*

*Distance* (Épigramme la plus courte distance), 1972; *Wigwam*, 1972; et *The First Step* (Le premier pas), 1972, sont de la série des poèmes d'amour et montrent son intérêt précoce pour la création d'œuvres abstraites liées aux dessins géométriques traditionnels autochtones.

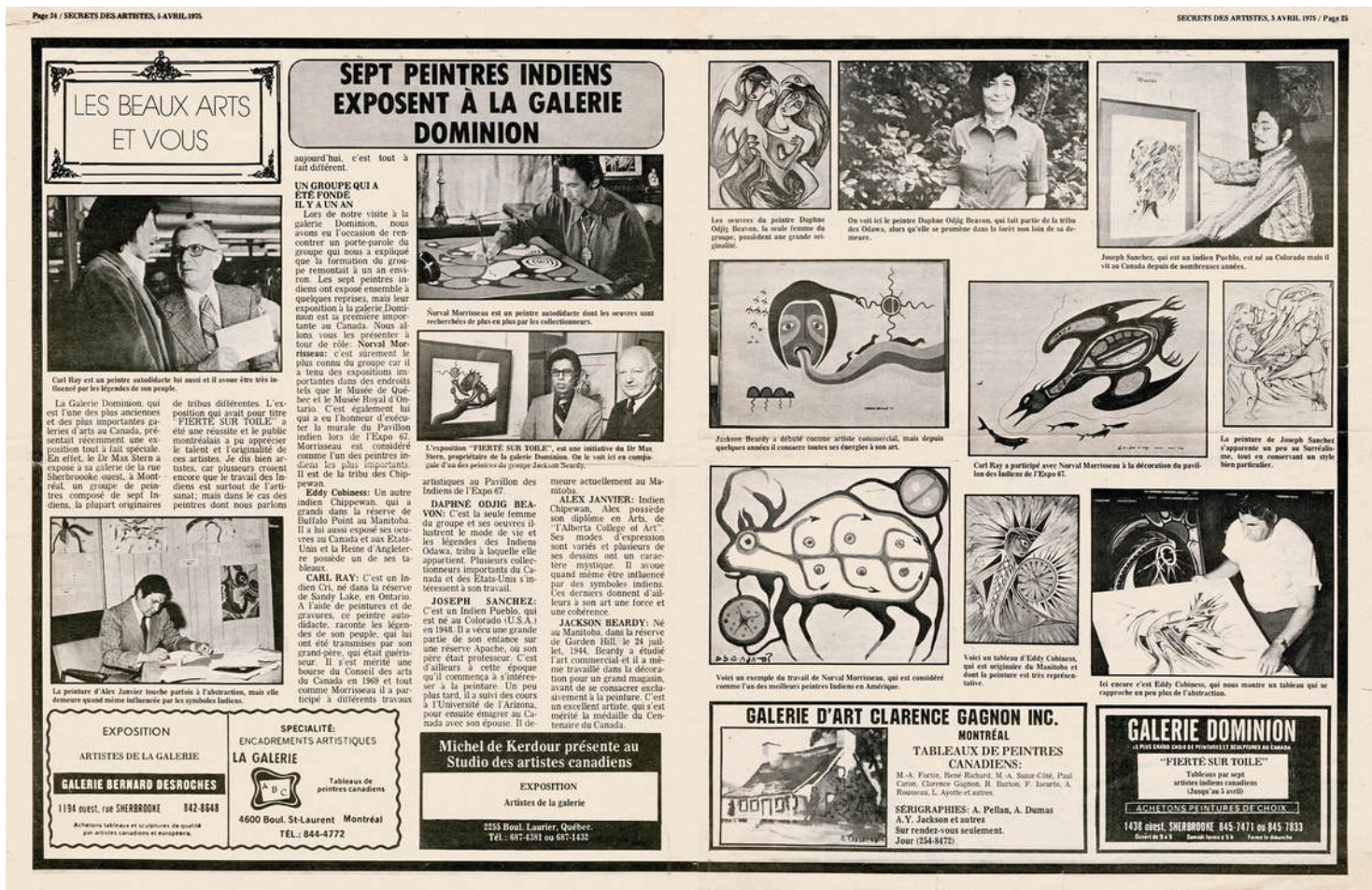
Houle a vécu à Montréal dans la foulée de la crise d'octobre de 1970, une période de troubles politiques liés à la souveraineté du Québec, au cours de laquelle la ville connaît également un regain d'activité dans le domaine des arts visuels et de la performance contemporains. En 1975, alors qu'il est encore à McGill, Houle voit l'exposition de groupe *Colours of Pride : Paintings by Seven Professional Native Artists* (Couleurs de la fierté : peintures par sept artistes professionnels autochtones). Tenue à la Galerie Dominion du 11 mars au 5 avril, l'exposition l'initie à l'art de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI). L'exposition comprend les œuvres de Jackson Beardy (1944-1984), Eddy Cobiness (1933-1996), Alex Janvier (né en 1935), Norval Morrisseau (1931-2007), Daphne Odjig (1919-2016), Carl Ray (1943-1978) et Joseph Sanchez (né en 1948). Houle est intrigué.

Peu de musées d'art grand public et de galeries privées ont organisé des expositions d'art autochtone dans les années 1970. L'objectif du PNIAI est d'obtenir la reconnaissance de ses membres en tant qu'artistes professionnels et contemporains. Le groupe remet en question les préjugés méprisants à l'égard de la culture autochtone et stimule une nouvelle façon de voir les peuples des Premières Nations contemporains, leur vie et leur art. Houle raconte: « Avant de voir cette exposition, je n'étais pas au courant du travail des artistes autochtones contemporains et j'ai été frappé par la puissance de leur art. Norval Morrisseau était une source d'inspiration et je voulais le rencontrer. L'exposition a jeté les assises d'un style narratif distinctif, solidement fondé sur des histoires anishnabes<sup>14</sup> ».



GAUCHE : Couverture de l'édition de 1943 du livre de Carrie A. Lyford, *Ojibwa Crafts*. DROITE : Robert Houle, *Epigram the Shortest Distance* (Épigramme la plus courte distance), 1972, acrylique sur toile, 125 x 128 cm, Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau. Il s'agit de l'une de douze toiles de Houle inspirées par des poèmes d'amour.





Un extrait du magazine montréalais *Secrets des Artistes* annonçant l'exposition *Colours of Pride: Paintings by Seven Professional Native Artists* (Couleurs de la fierté : peintures par sept artistes autochtones professionnels), 1975.

## DÉBUT DE CARRIÈRE

En 1970, Houle soumet le tableau *Red Is Beautiful* (*Le rouge est beau*), 1970, à une exposition de la Guilde canadienne des métiers d'art à Montréal à l'hôtel Bonaventure. Ted J. Brasser, ethnologue des Plaines au Musée national de l'Homme de Hull (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire de Gatineau) l'a vu et a proposé son achat pour le musée. *Le rouge est beau* est la première œuvre de Houle à entrer dans une collection muséale. Après son acquisition, tout en poursuivant ses études, il fait de la peinture une occupation à plein temps.

En 1977, avec l'intention de déménager éventuellement à Toronto, Houle quitte Montréal pour Ottawa à la recherche d'un emploi d'été. Son ami Tom Hill (né en 1943) lui donne le numéro de téléphone de la directrice exécutive du Musée national de l'Homme, Barbara Tyler, et lui recommande de l'appeler et de poser sa candidature. Houle s'exécute, et devient le premier conservateur autochtone de l'art autochtone contemporain. L'initiative de l'important musée national - dans la création de ce poste - est significative - la plupart des institutions ne jouent pas de tels rôles - et Houle est honoré qu'on lui offre le



Daphne Odjig, *The Indian In Transition* (*L'Indien en transition*), 1978, acrylique sur bois, 245 x 827 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau.



poste. Le musée possède une vaste collection d'art autochtone, mais n'a encore jamais eu de personnel spécialisé dans le savoir et l'art autochtone.

Le travail de conservation de Houle consiste à faire des recherches sur la collection existante du musée, à écrire sur les artistes autochtones et leur travail, et à organiser des expositions tirées de la collection. Dans le cadre de ses recherches, il parcourt le Canada pour rencontrer des artistes dont il n'avait jusqu'alors vu les œuvres que dans des livres ou des expositions, développant des relations étroites avec Abraham Anghik Ruben (né en 1951), Robert Davidson (né en 1946), Alex Janvier, Daphne Odjig, Carl Beam (1943-2005) et Bob Boyer (1948-2004), entre autres. Au musée, il promeut les artistes autochtones en proposant des œuvres à acquérir et en écrivant sur leur travail. Lors d'un de ses voyages, Houle rencontre Norval Morrisseau pour la première fois, lequel devient une influence majeure et un ami proche. Houle se souvient:

Lorsque j'ai écrit un article sur Morrisseau pour le musée et que j'ai pris des dispositions pour le rencontrer, j'ai d'abord été terrifié. Sa réputation d'artiste le précédait. Lorsque nous nous sommes rencontrés, nous avons parlé en Anishnabe Ojibwa et nous nous sommes bien amusés. Il était si chaleureux et engageant et à partir de ce moment-là, nous sommes devenus des amis proches<sup>15</sup>.

Comme Houle rencontre ces artistes en personne et qu'il a une parfaite compréhension du savoir autochtone, son travail de conservation est plus spécifique que ce qui a été accompli auparavant au musée.



GAUCHE : Norval Morrisseau et Robert Houle à Beardmore, Ontario, lors d'un goûter organisé par Morrisseau en 1978, photographie prise par Barbara Stimpson, archives de l'artiste. DROITE : Carl Beam et Robert Houle en 1985, photographie prise par Ann Beam.

Dans sa propre pratique artistique, Houle est à la recherche d'une vision personnelle éclairée par l'esthétique moderniste et les concepts spirituels. Il consacre les lundis du musée à la recherche artistique, étudiant les approches associées à De Stijl et au néoplasticisme, et à l'œuvre de Piet Mondrian, dont l'esthétique puriste à teneur théosophique, le « dépouillement de l'excès de bagage culturel<sup>16</sup> » et l'insistance sur l'ordre séduisent Houle.



Dans le cadre de ses fonctions au musée, Houle rencontre également Jack Pollock (1930-1992), fondateur de la Pollock Gallery à Toronto. Pollock représente Morrisseau et Abraham Anghik Ruben, et il offre à Houle l'occasion de sa première exposition personnelle dans une galerie commerciale en 1978.

### NOUVELLES ORIENTATIONS DE CARRIÈRE

Après trois ans au Musée national de l'Homme, Houle en a assez de voir l'art autochtone contemporain classé au sein de collections ethnographiques et d'être témoin du traitement inapproprié d'objets cérémoniels. Dans une entrevue, il a déclaré plus tard : « Je me suis rendu compte qu'artistiquement et esthétiquement, j'étais en territoire hostile. Il n'y avait aucune place pour exposer les œuvres contemporaines que j'avais achetées pour le musée, et je ne pouvais tout simplement pas accepter que, en tant qu'artiste, ce que je faisais soit relégué au domaine de l'anthropologie<sup>17</sup> ».

À un moment crucial, il est témoin de la visite d'un membre du personnel de conservation, un ethno-chimiste, qui ouvre et examine le contenu d'un objet de la collection du musée : un sac de médecine - un objet vivant et sacré. Cette intrusion reflète la perception erronée du musée à l'égard de ce qui devrait être considéré comme sacré. Pour Houle, son rôle de conservateur est devenu un fardeau. Un jour de l'été 1980, armé d'un carnet de croquis et d'un crayon, il dessine des objets de cérémonie, tels qu'un pare-flèche, des bâtons de guerrier et des boucliers, conservés dans des vitrines d'exposition. Cet après-midi-là, il remet sa démission.

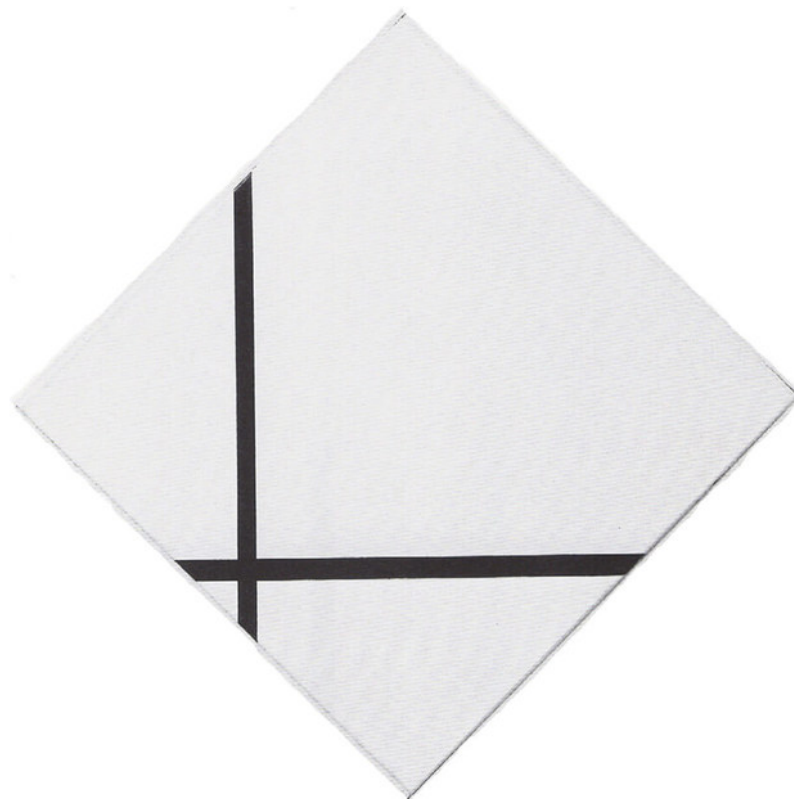
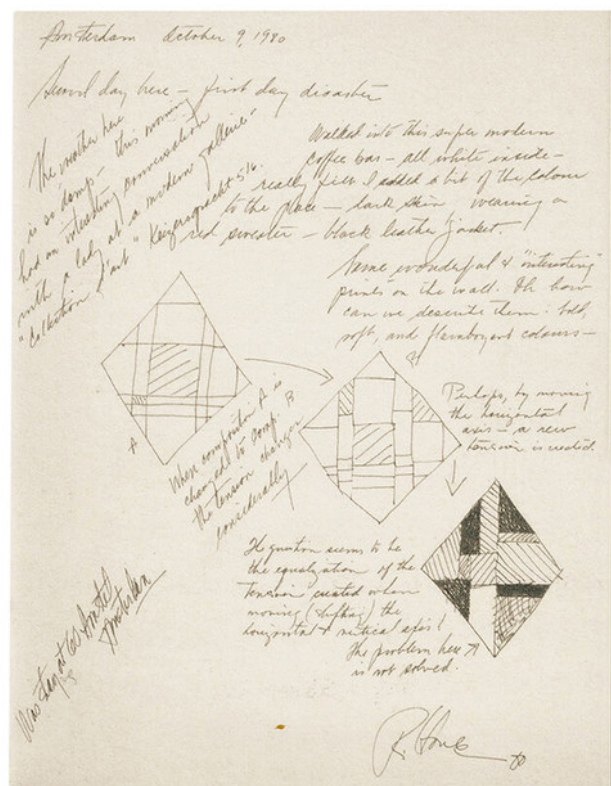
Houle raconte : « Quand j'étais dans cette galerie, entouré de tous ces objets présentés dans un contexte qui les isolait de la vie et de la réalité, la seule chose à laquelle je pouvais penser, c'était que je voulais les libérer<sup>18</sup> ». Sa démission était un refus éclatant de fermer les yeux sur les transgressions spirituelles du musée contre les objets sacrés et le savoir autochtone. La nouvelle fait la une des journaux nationaux et vient marquer l'année 1980 comme un moment charnière dans l'histoire postcoloniale de l'art visuel nord-américain. « J'ai dû commencer à exposer aux États-Unis », a dit Houle plus tard, « parce que j'étais sur la liste noire - ce jeune peau-rouge occupe une position prestigieuse et il la sacrifie. Mais j'ai fait ce choix par instinct de survie, non par malice<sup>19</sup> ». Houle détermine que la meilleure façon pour lui de promouvoir l'art et la représentation autochtones est, comme artiste, en reliant l'expression artistique contemporaine à des objets associés à l'art chamanique et rituel.



GAUCHE : Un pare-flèche miniature, Corbeau, 1890-1910, cuir brut et teintures naturelles, collection de l'artiste. DROITE : Paul Gardner et Robert Houle avec leurs chats, Simon et Windigo, devant une série de tableaux de l'installation de Houle *Zero Hour* (Heure zéro), 1988, photographie prise par André Leduc, archives de l'artiste.



Le jour où Houle quitte le musée, il reçoit son premier appel de l'homme qui allait devenir son partenaire de vie, Paul Gardner, qu'il avait rencontré un soir, à Hull (aujourd'hui Gatineau), quelque temps auparavant.

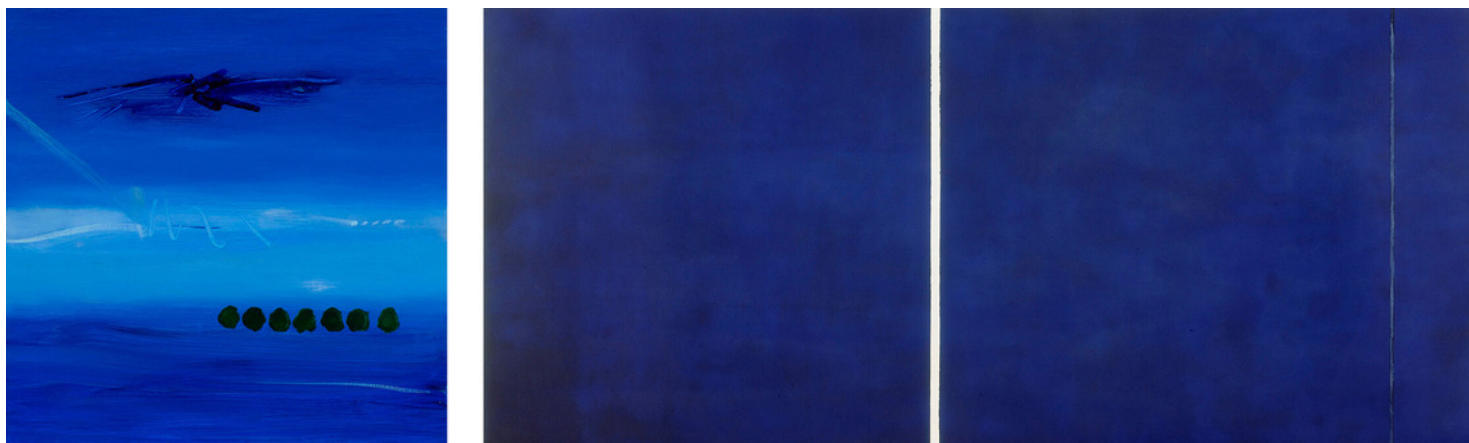


GAUCHE : Une page du carnet de croquis d'Amsterdam de Robert Houle du 9 octobre 1980. DROITE : Piet Mondrian, *Lozenge Composition with Two Lines* (*Composition en losange avec deux lignes*), 1931, huile sur toile, 114 cm de diagonale, Stedelijk Museum, Amsterdam.

En septembre 1980, Houle se rend à La Haye et à Amsterdam avec pour mission d'étudier l'œuvre de Mondrian *in situ*. Il est surpris de voir la délicate petite brosse de Mondrian, qu'il perçoit comme donnant de l'humanité à la tension créée par le déplacement de l'axe horizontal et vertical propre aux œuvres du peintre hollandais, comme *Composition with Two Lines* (*Composition avec deux lignes*), 1931. Dans un bloc à dessin datant de 1980, Houle décrit comment le geste de la main de l'artiste qui guide la peinture exprime l'ineffable: « L'application de la peinture, sa propre capacité intuitive de faire de l'inconnu une réalité – la main qui tient le pinceau doit montrer comme dans Malevich, Mondrian et Vermeer<sup>20</sup> ». Mais en y regardant de plus près, il trouve l'approche de Mondrian trop objective, dépourvue d'une palette naturelle et d'une relation directe avec la nature; trop « centrée sur l'homme » et non adaptée au « système de croyance holistique<sup>21</sup> » de Houle et à sa connexion avec la terre.

C'est à Amsterdam que l'attention de Houle se tourne vers le peintre expressionniste abstrait américain Barnett Newman lorsque, dans la même galerie où se trouvent les œuvres de Mondrian, il rencontre l'œuvre de Newman *Cathedra*, 1951, et sa série composée de dix-huit lithographies en couleurs (Cantos, 1963-1964). « Lorsque je me suis retourné dans la galerie et que j'ai vu *Cathedra*, j'ai été complètement déconcerté et absorbé par la monumentalité de la toile et l'approche monochromatique de l'artiste, sa méthode directe pour transmettre le spiritisme par l'abstraction et la couleur<sup>22</sup> ».





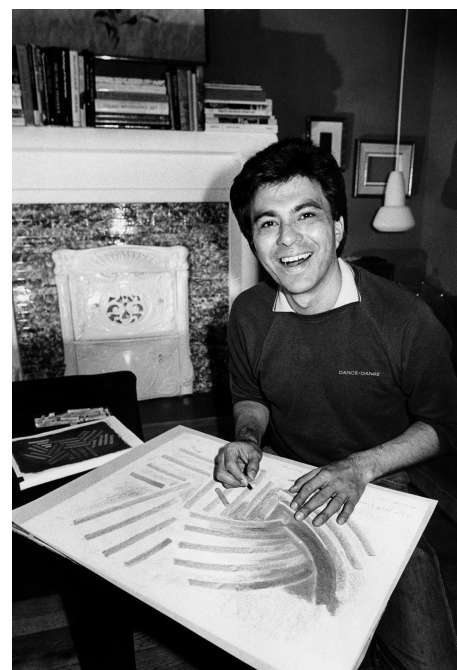
GAUCHE : Robert Houle, *Blue Thunder (Orage bleu)*, 2012, huile sur toile, 45,7 x 45,7 cm, collection privée. DROITE : Barnett Newman, *Cathedra*, 1951, huile et Magna sur toile, 243 x 543 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Inspiré par sa visite à l'étranger et désireux de commencer une nouvelle œuvre, Houle retourne à Ottawa et, en 1981, déménage à Toronto avec Paul Gardner. Houle avait découvert la peinture *colour-field* de l'expressionnisme abstrait, avec son exploration du geste, de la ligne, de la forme et de la couleur pour susciter de fortes réactions émotionnelles et spirituelles, qui était parfaitement adaptée pour communiquer sa propre spiritualité autochtone. Les influences du *colour-field* se retrouvent dans tout l'œuvre de Houle, notamment dans *Parfleches for the Last Supper (Pare-flèches pour la dernière Cène)*, 1983; *Muhnedobe uhyahyuk [Where the gods are present] (Muhnedobe uhyahyuk [Là où les dieux sont présents])*, 1989; *Blue Thunder (Orage bleu)*, 2012; et *Morningstar II (Étoile du matin II)*, 2014.

### CONSERVATEUR D'EXPOSITIONS INNOVATRICES

En 1981, Houle est commissaire de sa première série d'expositions collectives, *Art Amerindian (Art amérindien)* qui comprend des expositions au Centre national des Arts, à la Bibliothèque et Archives nationales, et aux Robertson Galleries à Ottawa, ainsi qu'à la Galerie d'art municipale de Hull. L'exposition de Bibliothèque et Archives nationales comporte des œuvres de Gerald Tailfeathers (1925-1975) et d'Arthur Shilling (1941-1986). D'autres sites présentent des œuvres d'Alex Janvier, Benjamin Chee Chee (1944-1977), Jackson Beardy (1944-1984), Daphne Odjig et Beau Dick (1955-2017), entre autres. Ces expositions explorent le réalisme, l'abstraction et la narration dans l'œuvre d'artistes des Premières Nations et présentent à côté d'artistes consacrés, des artistes dont le travail n'a pas encore été reconnu.

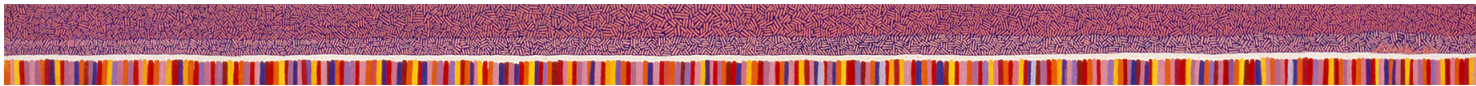
Il y a peu de nominations de conservateurs autochtones dans les musées canadiens au cours des années 1980, et les artistes autochtones sont souvent appelés à conseiller et à partager les tâches de commissariat d'exposition avec les conservateurs institutionnels. En 1982, Houle est invité comme co-commissaire de l'exposition *New Work by a New Generation (Nouvelles œuvres par une nouvelle génération)* à la Norman MacKenzie Art Gallery (aujourd'hui la MacKenzie Art Gallery) à Regina avec Bob Boyer et Carol Phillips, la directrice de la galerie. Il s'agit de la première grande exposition d'art autochtone contemporain du Canada et des États-Unis, et elle aide à établir des relations entre les artistes de toute l'île de



Robert Houle dessinant dans son appartement de la rue Wellesley Est à Toronto en 1981, photographie prise par le *Globe and Mail*, Toronto, archives de l'artiste.

la Tortue (connue sous le nom d'Amérique du Nord en termes coloniaux). Les œuvres de Houle sont exposées aux côtés de celles de Boyer, Abraham Anghik Ruben, Carl Beam, Domingo Cisneros (né en 1942), Douglas Coffin (né en 1946), Phyllis Fife (née en 1948), Harry Fonseca (1946-2006), George C. Longfish (né en 1942), Leonard Paul (né en 1953), Edward Poitras (né en 1953), Jaune Quick-to-See Smith (née en 1940) et R. Lee White (né en 1951).

L'exposition est également la première au Canada à situer cette nouvelle génération d'artistes autochtones contemporains dont le travail s'inspire de leur histoire, de leurs valeurs et de leur culture<sup>23</sup>. Elle s'éloigne radicalement des conceptions antérieures de l'art autochtone souvent associées à des pratiques traditionnelles, comme l'école des Woodlands ou l'art haïda. Boyer, par exemple, réalise des peintures politiques abstraites sur des couvertures avec des motifs géométriques dérivés des motifs traditionnels des groupes siouans et cris de l'Ouest canadien. Beam travaille avec la photographie et le collage dans un style semblable à celui de l'artiste pop américain Robert Rauschenberg (1925-2008), avec ses couches de matière expressives, tout en demeurant engagé envers ses traditions ojibwées. Deux des quatre œuvres de Houle présentées dans cette exposition sont *Punk Schtick* et *Rainbow Woman* (*Femme arc-en-ciel*), toutes deux de 1982.



Robert Houle, *Rainbow Woman (Femme arc-en-ciel)*, 1982, bois avec peinture alkyde, 13,6 x 249 x 4,2 cm, Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau.

### L'ART QUI A RECONSTRUIT L'HISTOIRE

En 1983, Houle conçoit une pièce qui marque un tournant dans son œuvre, *Pare-flèches pour la dernière Cène*, un assemblage de treize tableaux combinant deux idéologies diamétralement opposées : le christianisme et son héritage saulteaux. Ici, la Cène fonctionne comme une métaphore de l'époque où sa mère appelait le chaman pour qu'il vienne attribuer le nom d'un esprit à ses nouveau-nés. Le rituel comprenait un repas spécial, le chaman ouvrant son sac de médecine (pare-flèche) pour laisser voir son hochet, ses amulettes et remèdes sacrés. Pour les anciens de sa communauté, Jésus lors de la dernière Cène est perçu comme un chaman avec des pouvoirs de guérison. Cette œuvre représente bien la synthèse des deux épistémologies, ou systèmes de connaissances, qui ont le plus influencé la formation artistique de Robert Houle.

Au Canada, tout au long des années 1980, les conservateurs et les artistes se demandent encore si l'art autochtone contemporain a sa place dans les galeries grand public ou s'il doit se situer anthropologiquement dans les musées. En réponse à cela, entre 1983 et 1988, Houle infléchit son œuvre artistique d'une nuance profondément plus politique, en se concentrant sur les histoires reconstituées des peuples autochtones, comme dans *Everything You Wanted to Know about Indians from A to Z* (*Tout ce que vous vouliez savoir sur les Indiens de A à Z*) et *The Only Good Indians I Ever Saw Were Dead* (*Les seuls bons Indiens que j'ai jamais vus étaient morts*), toutes deux datant de 1985. Houle documente les noms des nations autochtones d'Amérique du Nord, dont beaucoup ont disparu en raison de la colonisation. Ses œuvres



ultérieures – par exemple, *In Memoriam*, 1987; *New Sentinel* (*Nouvelle sentinelle*), 1987; et *Lost Tribes* (*Tribus disparues*), 1990-1991 – poursuivent ce discours sur la représentation et la dénomination, et rendent à nouveau visible ce qui est éteint.

Deux résidences en 1989 poussent Houle à explorer le sujet de la terre avec un regard neuf. De février à avril 1989, Houle est artiste en résidence à la Winnipeg Art Gallery. Il note :

Je m'étais tourné vers les huiles à l'époque, parce que deux ans auparavant ma mère était morte, quelqu'un qui m'avait mis au monde, et je voulais faire une démarcation dans ma carrière pour toujours... Jusque-là, je travaillais presque exclusivement à l'acrylique.

Je suis passé à l'huile<sup>24</sup>.

La résidence a permis à Houle de s'immerger dans de nouvelles œuvres liées à son patrimoine. Le résultat est la réalisation de quatre peintures abstraites monumentales, *Muhnedobe uhyahyuk*, 1989. Cette œuvre continue sur la lancée spirituelle de *Pare-flèches pour la dernière Cène*, mais en mettant l'accent sur le paysage des Prairies, et en particulier sur un lieu spirituel de légende de la partie nord du lac Manitoba, connu en Anishnabemowin sous le nom de *muhnedobe uhyahyuk*, signifiant « l'endroit où les dieux sont présents<sup>25</sup> ».

À l'automne 1989, Houle est artiste en résidence à la Collection McMichael d'art canadien à Kleinberg, en Ontario. À ce moment-là, il est déjà bien établi en tant qu'artiste abstrait, mais il se rend compte qu'il n'a tout simplement pas de vocabulaire visuel pour la peinture de paysage. La compréhension qu'a Houle de la terre diffère de la perspective occidentale typique du concept de propriété. La terre est pour lui la source commune de l'être; l'humanité et la nature sont interconnectées, et la spiritualité incarnée dans la terre est



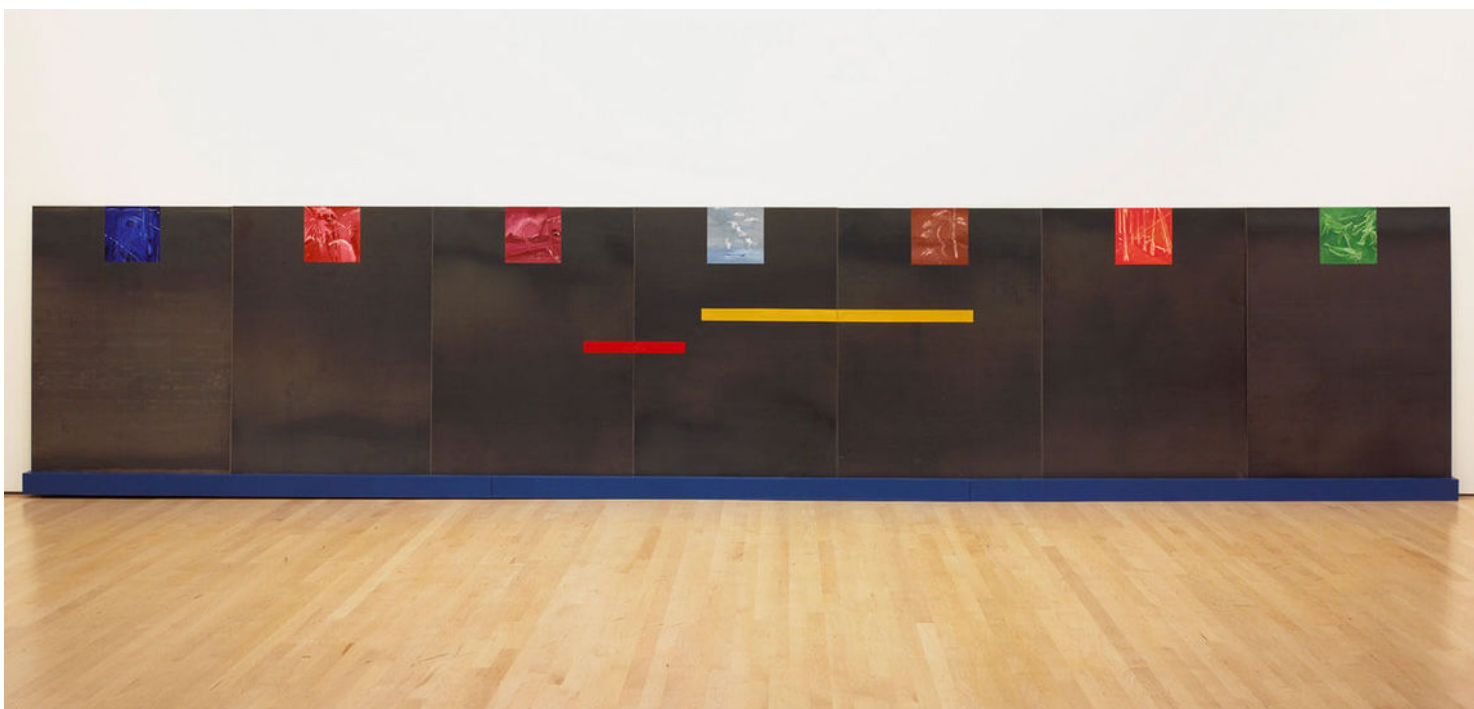
GAUCHE : Robert Houle, *New Sentinel* (*Nouvelle sentinelle*), 1987, huile sur panneau de bois, rubans et encaustique sur crâne de vache, 244,3 x 45,5 x 3,5 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. DROITE : Robert Houle, *In Memoriam*, 1987, huile, plumes, cuir et ruban sur contreplaqué, d'un bout à l'autre : 137,2 x 151,9 x 9 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



GAUCHE : Robert Houle dans l'embrasement de la porte de la cabane de Tom Thomson à la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, 1989, photographie prise par Greg Staats, archives de l'artiste. DROITE : Robert Houle travaillant dans son atelier, à la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, 1989, photographie prise par Linda Moira, archives de l'artiste.

fondamentale dans la rapport entretenu avec la Terre Mère par ceux qui comme lui sont centrés sur le terre. Pendant son séjour à la McMichael, Houle photographie les motifs et étudie les peintures de Tom Thomson (1877-1917) et du Groupe des Sept dans la collection permanente. Le travail de Thomson, en particulier le caractère tactile de sa peinture et, physique, de sa technique, intrigue Houle. Mais les fantômes du Groupe et leur approche nationaliste est un défi.

Le résultat de la résidence est une œuvre qui élucide à la fois un rapport au territoire centré sur la terre et les pertes subies par les Premières Nations à la suite de leur contact avec les Européens : *Seven in Steel (Sept en acier)*, 1989, une installation impressionnante composée de sept plaques d'acier extrêmement polies qui incorporent de petites vignettes peintes semi-abstraites d'objets d'art autochtones conservés dans la collection McMichael, dont un fragment de mâit totémique, des lances de chasse inuites et des figures animales. Alignés côte à côte au niveau du sol et maintenus ensemble par des bandes étroites stratégiquement placées de couleur rouge, jaune et bleu, les éléments de l'installation commémorent chacun une nation éteinte et correspondent à une œuvre du Groupe des Sept.



Robert Houle, *Seven in Steel (Sept en acier)*, 1989, huile sur acier et érable, 130,9 x 644 x 9,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

La première exposition solo de Houle dans une galerie d'art publique a lieu à la Winnipeg Art Gallery en 1990, *Robert Houle : Indians from A to Z* (Robert Houle : les Indiens de A à Z). Les expositions de groupe sont devenues un problème pour Houle, car il résiste à la ségrégation qui le confine à l'art autochtone alors qu'il aspire à ce que son travail soit considéré comme un courant dominant au sein de l'art contemporain canadien. Certains artistes autochtones croient que la position de Houle désavoue, dans son œuvre, son héritage autochtone, ce qui n'est pas le cas. Avant 1986, de nombreuses institutions publiques, dont le Musée des beaux-arts du Canada, pratiquent



une forme « d'apartheid culturel » – une expression utilisée par Houle dans une entrevue avec Carole Corbeil publiée dans le *Globe and Mail*<sup>26</sup>. Il estime qu'avec une exposition solo, il est pris au sérieux en tant qu'artiste canadien contemporain.

Houle accepte également un poste de professeur d'études autochtones au Ontario College of Art (aujourd'hui OCAD University), à Toronto, en 1990, devenant ainsi la première personne à enseigner les études autochtones au plus ancien institut d'éducation artistique au Canada. Il y enseigne pendant quinze ans, partageant ses connaissances de l'histoire et de la culture autochtones, et faisant office de mentor auprès d'une nouvelle génération de conservateurs et d'artistes, dont Shelley Niro (née en 1954), Bonnie Devine (née en 1952) et Michael Belmore (né en 1971). Houle est l'un des rares professeurs d'art autochtone au Canada au moment de sa nomination.

### RÉPONDRE EN TANT QU'ARTISTE ET ACTIVISTE

Les années 1980 et 1990 constituent une période de turbulence politique affectant les communautés autochtones à travers le pays. Cela s'observe notamment dans le cadre des Jeux olympiques d'hiver de 1988 à Calgary, lorsque le Musée Glenbow organise *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples* (Les esprits chantent : la tradition artistique des Premières Nations du Canada), qui comprend des objets historiques empruntés à des collections ethnographiques nationales et internationales. La nation crie du lac Lubicon, dans le nord de l'Alberta, mène une campagne de boycott de l'exposition qui fait l'objet d'une large diffusion. Les Lubicons résistent à l'exploration pétrolière sur leur territoire traditionnel, les compagnies pétrolières engrangeant des profits alors que le gouvernement fédéral ne leur impose pas de réserve. Pendant ce temps, le même gouvernement et la compagnie pétrolière Shell Canada sont les commanditaires de l'exposition. Les Lubicons demandent que les musées ne prêtent pas d'objets à l'exposition et que les gens n'y assistent pas, mais avec peu d'impact.

En solidarité avec les Lubicons, Houle n'a pas l'intention de visiter l'exposition. Cependant, après avoir appris qu'il y avait des artefacts empruntés à des collections privées en Europe qu'il voulait voir, Houle achète un mètre de ruban noir, qu'il porte comme brassard de deuil lorsqu'il visite l'exposition itinérante au Musée des beaux-arts du Canada, alors installé dans le Lorne Building<sup>27</sup>. Il est complètement révolté par l'exposition d'une paire de minuscules mocassins et d'une effigie de la tombe d'un enfant de quatre ans. « En voyant ces



Rebecca Belmore, *Artifact 671B* (Artefact 671B), 1988, Thunder Bay, Ontario, photographie prise par William Lindsay.

artefacts b othuks pillés dans l'ancien bastion de l'esthétique européenne... la banalisation d'une tragédie humaine a été aggravée par le fait que je savais que l'institution commanditaire, le Musée des beaux-arts du Canada, était le dépositaire des insignes sacrés et cérémoniels saisis par le gouvernement fédéral<sup>28</sup> ».

Par la suite, Houle réalise *Warrior Shield for the Lubicon (Bouclier de guerrier pour le Lubicon)*, 1989, une œuvre qui transforme le couvercle d'un baril de pétrole en un bouclier représentant un paysage abstrait. Ruth B. Phillips note que l'œuvre aborde les problèmes politiques contemporains en utilisant « un langage complexe de styles, de genres et de médias », à travers lequel l'artiste « s'annonce lui-même comme l'héritier postmoderne de traditions artistiques multiples et distinctes<sup>29</sup> ».

Au cours de l'été 1990, pendant 78 jours, un petit groupe de la nation mohawk de Kanesatake s'oppose à la police provinciale du Québec et à l'armée canadienne pour défendre un lieu de sépulture sacré contre l'empi tement imminent d'un terrain de golf dans la ville d'Oka, au Québec. Ce conflit entre les Prem res Nations et le gouvernement canadien est le premier d'une telle violence, aussi largement diffusé, à la fin du vingtième siècle. Houle  crit : « Pour les habitants de Kanehsatake et de Kahnawake, c'était le terrorisme d'état, l'acte de guerre sans déclaration de guerre, de sorte qu'il n'y a pas de protection officielle des droits civils ou des droits politiques r glement s à l'échelle internationale<sup>30</sup> »...



GAUCHE : Robert Houle, *Kanehsatake*, 1990-1993, huile sur panneaux d'acier gravés, bois traité, 221 x 122 cm, Art Gallery of Hamilton.  
DROITE : L'appartement de Robert Houle au deuxième étage de la rue Queen Ouest,   Toronto, avec *Mohawk Summer ( t  mohawk)*, 1990, accro   aux fenêtres, pendant la crise d'Oka, 1990, photographie prise par Greg Staats, archives de l'artiste. Un mot orne chaque bannière. Les mots sont : « Landclaim (revendication du territoire) », « Longhouse (maison longue) », « Sovereign (souverain) » et « Falseface (faux-visage) ». Houle a aussi peint la façade du bâtiment en bleu.



Pendant cette crise, la police et les soldats encerclent la même longue maison à Kahnawake où Houle a enseigné en 1972. Il crée une installation de fenêtre dans son appartement de Toronto, *Mohawk Summer (Été mohawk)*, 1991, en appui aux Mohawks. « Quand cette longue maison a été encerclée, ça m'a vraiment frappé », raconte Houle. « C'est pourquoi j'ai bloqué les fenêtres de mon studio de la rue Queen avec des bannières, et que je me suis littéralement privé de lumière pour ne pas pouvoir peindre<sup>31</sup> ». La crise historique se répercute dans d'autres œuvres, notamment *Kanehsatake*, 1990-1993, et *Kanehsatake X*, 2000. Pendant que les bannières de *Été mohawk* sont accrochées à ses fenêtres, Houle reçoit la visite des conservatrices Diana Nemiroff et Charlotte Townsend-Gault et entame des discussions qui mèneront à une exposition cruciale dans l'histoire de l'art autochtone et canadien.

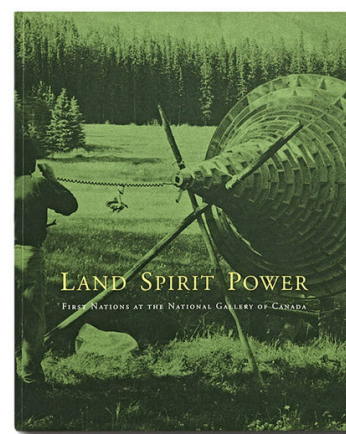
### TERRE, ESPRIT, POUVOIR : LES PREMIÈRES NATIONS AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

En 1992, à l'invitation de Diana Nemiroff, conservatrice d'art moderne au Musée des beaux-arts du Canada, Houle accepte d'être co-commissaire de l'exposition *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada* (Terre, esprit, pouvoir : les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada)<sup>32</sup>, avec Nemiroff et Charlotte Townsend-Gault. Avant cette exposition, l'art autochtone n'est pas encore largement perçu comme contemporain et, en général, il est encore acquis et exposé dans des contextes historiques plutôt que dans des galeries d'art contemporain. *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada* apporte une reconnaissance jamais vue et favorise l'intégration de l'art autochtone dans les collections d'art contemporain, ce qui a un impact sur les installations permanentes et la documentation du travail des artistes autochtones dans les musées à travers le pays.

Tout en faisant des recherches pour *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*, Houle visite des artistes partout en Amérique du Nord, dont Rebecca Belmore (née en 1960), Dempsey Bob (né en 1948), Jimmie Durham (né en 1940), Edgar Heap of Birds (né en 1954), Faye HeavyShield (née en 1953), Zacharias Kunuk (né en 1957) et Kay WalkingStick (née en 1935). Dans l'essai déterminant qu'il rédige pour le catalogue de l'exposition, Houle situe ces artistes contemporains dans une tradition artistique qui précède de plusieurs milliers d'années la colonisation européenne. Il atteste en outre que leurs connaissances acquises dans les écoles d'art occidentales, « (parfois des champs de mines avec des tranchées



GAUCHE : Rebecca Belmore, *Mawu-che-hitoowin: A Gathering of People for Any Purpose* (*Mawu-che-hitoowin: un rassemblement de personnes à des fins quelconques*), 1992, installation (enregistrements audio, casques, chaises, contreplaqué, linoléum, teinture pour le bois) présentée dans le cadre de l'exposition *Land, Spirit, Power* (Terre, esprit, pouvoir), photographie prise par Louis Joncas. DROITE : Page couverture du catalogue de l'exposition *Land, Spirit, Power* (Terre, esprit, pouvoir), 1992.



d'assimilation, de discrimination et d'oubli), se combinent avec leur héritage ancestral unique pour les préparer à créer un nouveau langage plastique doté d'un esprit. Un art contemporain, à la fois nouveau et autochtone<sup>33</sup> »...

Au cours de son travail sur l'exposition, Houle découvre le tableau *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770, de Benjamin West (1738-1820), qui appartient au Musée des beaux-arts du Canada et qui est exposé à côté d'une sélection d'objets autochtones – une bourse, une jarretière et un bandeau tel que porté par l'un des soldats – prêté par le British Museum, à Londres. Pendant que les artistes autochtones prennent le contrôle de leur propre représentation dans *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*, dans une autre partie du musée, le patrimoine est représenté d'une manière ethnographique conventionnelle. Une telle ironie n'a pas échappé à Houle. *La mort du général Wolfe* l'incite à fouiller sur l'histoire des Français et des Anglais. Ses recherches aboutissent à la création de *Kanata*, en 1992, un révisionnisme historique controversé créé au cours d'une période tendue de délibérations constitutionnelles au Canada, au cours de laquelle il estime que les Premières Nations sont « entre parenthèses<sup>34</sup> ». En discutant de *Kanata*, Houle articule la place des peuples autochtones dans l'histoire du Canada comme un pied dans « le trépied de la Confédération, une terre de Français, de Britanniques et de Premières Nations<sup>35</sup> ».



Robert Houle, *Coming Home (Retour chez soi)*, 1995, huile sur émulsion photo sur toile, 76,2 x 254 cm, collection privée.

Tout au long des années 1990 et jusqu'aux années 2000, Houle continue à faire de l'art en mettant l'accent sur les Premières Nations et les questions territoriales, comme en témoigne *Premises for Self-Rule* (Prémises de l'autonomie), 1994, une série de cinq peintures aux couleurs riches combinées à des photographies et des textes provenant de cinq traités qui confirment l'autonomie gouvernementale et la souveraineté des Premières Nations sur les terres du Canada<sup>36</sup>. En 1999, la Winnipeg Art Gallery organise une deuxième exposition solo de l'œuvre de Houle, *Sovereignty over Subjectivity* (La souveraineté défie la subjectivité), marquant une autre étape importante dans sa carrière. L'exposition comporte trois œuvres d'art public *in situ* : *These Apaches Are Not Helicopters* (*Ces Apaches ne sont pas des hélicoptères*), *Morningstar* (*Étoile du matin*) et *Gambling Sticks* (*Bâtons de jeu*), toutes de 1999, qui, combinées aux œuvres exposées à la galerie, posent de nombreuses questions sur les enjeux politiques et culturels de l'histoire du Canada, y



compris les revendications territoriales, l'autonomie gouvernementale, les pensionnats indiens et la nomenclature. Des œuvres telles que *Coming Home* (*Retour chez soi*), 1995, *Aboriginal Title* (*Titre aborigène*), 1989-1990, et *I Stand...* (*Je me tiens debout...*), 1999, sont incluses dans l'exposition.

## AU VINGT-ET-UNIÈME SIÈCLE

Au cours des deux premières décennies du vingt-et-unième siècle, Houle reçoit beaucoup de reconnaissance pour sa contribution à la culture visuelle canadienne et pour son statut d'artiste, d'éducateur, de conservateur et de critique de premier plan. Il devient membre de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) en 2000, reçoit le Toronto Arts Award for Visual Arts en 2001, et le Distinguished Alumnus Award de l'Université du Manitoba en 2004. Houle reçoit de surcroît deux doctorats honorifiques et, en 2015, le prestigieux Prix du Gouverneur général en arts visuels et médiatiques.



Robert Houle, *Saysaygon*, 2016, huile sur toile, deux panneaux de 17,8 x 12,7 cm chacun, collection de l'artiste.

Houle démissionne de l'Ontario College of Art and Design (aujourd'hui OCAD University) en 2005 lorsqu'il reçoit une subvention importante du Conseil des Arts du Canada, qui inclut une participation au programme de résidence internationale du Conseil des Arts du Canada à la Cité internationale des arts de Paris, en 2006. Cette résidence donne lieu à une œuvre emblématique, *Paris/Ojibwa*, 2010, reflétant la reprise, par Houle, de ses recherches sur le peintre romantique du dix-neuvième siècle, Eugène Delacroix (1798-1863), commencées pendant ses études universitaires à Montréal.

En 2009, Houle crée *Sandy Bay Residential School Series* (*Série sur le Pensionnat indien de Sandy Bay*), une œuvre d'art très personnelle qui lui rappelle ses souvenirs de l'expérience des pensionnats indiens. Deux ans plus tard, la Commission de vérité et de réconciliation (CVR) du gouvernement canadien commence à recueillir les témoignages d'environ 80 000 survivants des pensionnats indiens au Canada. Pour la CVR, la réconciliation consiste à établir et à maintenir une relation mutuellement respectueuse entre les peuples autochtones et non autochtones du pays. Pour que cela se produise, il faut qu'il y ait une prise de conscience du passé, une reconnaissance du mal qui a été infligé, une expiation des causes et une action pour changer le comportement. Houle choisit de ne pas participer à la CVR en grande partie à cause de l'importance accordée au concept de « réconciliation » comme forme de pardon<sup>37</sup>. Plus significatif pour Houle est le *pahgedenaun*, un terme anishnabe qui pourrait se traduire par « laissez-le quitter votre esprit<sup>38</sup> ».

Lors d'une exposition personnelle aux Kinsman Robinson Galleries de Toronto en 2016, *Robert Houle: Shaman Dream in Colour* (Robert Houle : rêve de chaman en couleur), Houle expose des œuvres créées entre 1998 et 2015, comportant des abstractions de couleurs intenses, telles que *Shaman* (Chaman), 2011, *Blue Thunder* (Orage bleu), 2012, et *Morningstar I* (Étoile du matin I), 2014. Des compositions figuratives plus récentes, dans des tons monochromes de noir, blanc et gris, telles que *Shaman Takes Away the Pain* (Chaman enlève la douleur), 2015, et *Shaman Never Die* (Chaman ne meurt jamais), 2015, rendent hommage à l'influence des chamans sur sa vie et son œuvre. En juin 2017, Houle termine un triptyque, *O-ween du muh waun* [We Were Told] (*O-ween du muh waun* [On nous a dit]), qui poursuit la polémique commencée avec *Kanata*, 1992, figurant le même guerrier du Delaware comme personnage central. Alors que certaines de ces œuvres récentes sont rendues dans des nuances monochromatiques subtiles et richement évocatrices, d'autres sont des abstractions aux couleurs vibrantes.



GAUCHE : Robert Houle, *Shaman Dream in Colour* (Rêve de chaman en couleur), 1975, huile sur toile, 91,44 x 60,96 cm, collection privée. Composition basée sur le portrait de Morriseau au fameux Beardmore Tea Party de 1978. DROITE : Robert Houle, *Shaman Never Die* (Le chaman ne meurt jamais), 2015, huile sur toile, 44 x 60,96 cm, collection de l'artiste.



L'année 2017 est marquée par des changements importants dans les musées d'art et les galeries d'art publiques partout au Canada, ainsi que dans les organismes de financement comme le Conseil des Arts du Canada, afin de mettre l'accent sur le travail des artistes et des conservateurs autochtones au moyen de programmes spéciaux et de subventions. L'actualité était enfin alignée avec les sujets dont Houle discute depuis quarante ans. En tant qu'artiste, conservateur et éducateur, il travaille à la reconnaissance de l'art et des artistes autochtones en Amérique du Nord; à la sensibilisation aux questions relatives aux revendications territoriales, à l'eau et aux droits des Autochtones; à la décolonisation des musées; et à l'affirmation des droits des peuples autochtones à leur propre représentation. Il bouscule les méthodes désuètes d'exposition de l'art autochtone et ouvre la voie aux futurs conservateurs de l'art autochtone, tels que Greg Hill (né en 1967), Gerald McMaster (né en 1953) et Wanda Nanibush (née en 1976). Son travail inspire deux générations d'artistes autochtones à dépasser courageusement les méthodes traditionnelles, à embrasser le discours contemporain et à remettre en question de façon proactive les récits coloniaux de l'histoire de l'art.



Robert Houle en 2015 avec sa toile *Colours of Love* (*Les couleurs de l'amour*), 2015, photographie prise par Patti Ross Milne. Houle a rêvé son œuvre *Les couleurs de l'amour* alors qu'il était étudiant à Montréal, travaillant sur *Le rouge est beau*, 1970.

The image is a vertical composition. The top half features a vibrant blue background. Two horizontal, slightly irregular yellow strokes are positioned near the top. From the bottom of each yellow stroke, several thin, silver metal pins or needles protrude downwards. A dark, textured horizontal band, resembling a piece of charcoal or a torn strip of material, separates the top section from the bottom. The bottom half of the image also has a blue background. It features several vertical green strokes of varying lengths and thicknesses. Each green stroke casts a soft, dark shadow to its right, creating a sense of depth and rhythm.

# ŒUVRES PHARES

La carrière artistique de Robert Houle s'étend sur plus de quarante ans de production intense. La compréhension de ses peintures tient dans son utilisation particulière de l'abstraction et de la couleur. Dans l'œuvre de Houle, la terre et l'environnement naturel fournissent des métaphores aux concepts spirituels, comme en témoigne sa sélection de couleurs spécifiques pour évoquer le rapport à la nature. À travers ses peintures, ses œuvres de techniques mixtes et *in situ*, Houle expose les enjeux historiques et contemporains qui touchent les cultures autochtones.



## LE ROUGE EST BEAU 1970



Robert Houle, *Red Is Beautiful (Le rouge est beau)*, 1970

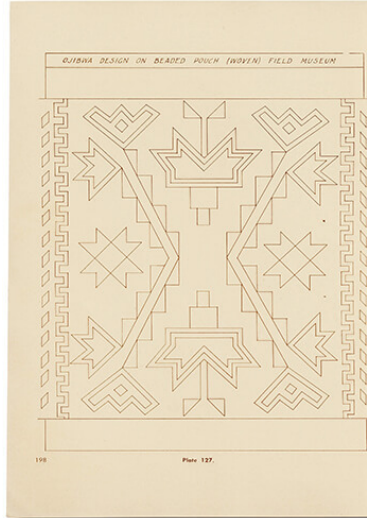
Acrylique sur toile, 45 x 61 cm

Musée canadien de l'histoire, Gatineau

L'un des premiers tableaux de Houle, *Le rouge est beau*, est réalisé alors qu'il est étudiant à l'Université McGill. La surface lisse du tableau se compose de deux formes géométriques diagonales dans les tons de rouge et de rose, sur un fond rouge en aplat, les formes convergeant au centre de la toile. La composition s'inspire des motifs géométriques utilisés dans les sacs tissés traditionnels, motifs que Houle a découverts dans le livre de Carrie A. Lyford, *Ojibwa Crafts* (1943), qui lui a permis de se familiariser avec les dessins ojibwas traditionnels. Il est attiré par les relations spirituelles entre ces motifs et les objets cérémoniels traditionnels.

*Le rouge est beau* est stylistiquement lié à douze autres peintures influencées par les dessins du livre de Lyford et qui s'inspirent des poèmes d'amour écrits par l'amie de Houle, Brenda Gureshko. En réponse à un devoir assigné par un professeur de l'Université McGill à Montréal dont la consigne est de peindre « l'amour », Houle crée douze abstractions monochromatiques de couleur pastel sur des toiles rectangulaires, dont *Epigram the Shortest Distance* (*Épigramme la plus courte distance*), *The First Step* (*Le premier pas*), et *The Stuff of Which Dreams Are Made* (*Les choses dont les rêves sont faits*), toutes de 1972; et une peinture de forme triangulaire, *Wigwam*, 1972. Les peintures ont été acquises par le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien (aujourd'hui Affaires autochtones et du Nord Canada) en 1972.

Plusieurs des premières abstractions de Houle, dont *Le rouge est beau* et une autre œuvre de jeunesse, *Ojibwa Purple Leaves, No. 1* (*Feuilles pourpres ojibwas, n° 1*), 1972, révèlent également l'influence des peintres Frank Stella (né en 1936) et Barnett Newman (1905-1970). Œuvre relativement inconnue et rarement exposée, *Le rouge est beau* préfigure l'orientation future de Houle – une vision et une pratique qui englobent le modernisme, les motifs autochtones et le spiritisme découverts dans les motifs géométriques des œuvres des artisans ojibwas.



GAUCHE : Page intérieure du livre *Ojibwa Crafts*, 1943, par Carrie A. Lyford. DROITE : Robert Houle, *Love Games (Jeux d'amour)*, 1972, acrylique sur toile, 127,5 x 127,5 cm, Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau. Il s'agit de l'une de douze toiles de Houle inspirées par des poèmes d'amour.



## PARE-FLÈCHES POUR LA DERNIÈRE CÈNE 1983



Robert Houle, *Parfleches for the Last Supper (Pare-flèches pour la dernière Cène)*, 1983  
(Matthieu, Jacques le Mineur, Jude, Simon, Philippe, André, Barthélemy, Thomas,  
Jacques, Jean, Judas, Jésus, Pierre)  
Acrylique et piquants de porc-épic sur papier, treize tableaux de 56 x 56 cm chacun  
Winnipeg Art Gallery

Cette œuvre comporte treize tableaux, dont chacun fait écho à la forme d'un pare-flèche de médecine traditionnel et symbolise l'un des douze apôtres ou Jésus. Houle imagine Jésus et ses disciples au dernier repas, chacun portant un pare-flèche. Les peintures sont composées de papier fait à la main, plié dans la partie supérieure pour créer un rabat, puis peint à l'acrylique. Elles sont ensuite cousues ensemble de manière décorative avec des piquants de porc-épic. L'œuvre est inspirée par le souvenir de Houle d'avoir vu un pare-flèche lorsqu'un chaman est venu dans sa famille pour les cérémonies où ses frères et sœurs plus jeunes ont reçu leur nom. Le chaman ouvrait le pare-flèche et y prenait des objets sacrés, comme des griffes d'ours ou des hochets.

L'œuvre est fondamentale dans la carrière de Houle en tant que déclaration personnelle et politique après sa démission du Musée national de l'Homme à Hull (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire à Gatineau) et marque sa mission de consacrer sa pratique artistique aux questions relatives à la représentation de l'art et des artistes autochtones.



Robert Houle, *Parfleches for the Last Supper (Pare-flèches pour la dernière Cène)* (de haut en bas, de gauche à droite: Matthieu, Jacques le Mineur, Jude, Simon, Philippe, André, Barthélemy, Thomas, Jacques, Jean, Judas, Jésus, Pierre), 1983, acrylique et piquants de porc-épic sur papier, treize tableaux de 56 x 56 cm chacun, Winnipeg Art Gallery.

Dans *Pare-flèches pour la dernière Cène*, Houle tente de concilier son adhésion traditionnelle à la cérémonie de la danse du soleil<sup>1</sup> avec les croyances chrétiennes – deux traditions qui ont servi à rassembler et à allier les familles. Les évangiles chrétiens prennent la forme de sacs de médecine et l'icône culturelle du pare-flèche prend un nouveau sens en tant qu'objet qui unit les deux cultures. Appliquant la théorie des couleurs, Houle a soigneusement sélectionné les teintes en fonction de leurs propriétés symboliques et du tempérament de chaque apôtre. Des symboles manipulés qui représentent des

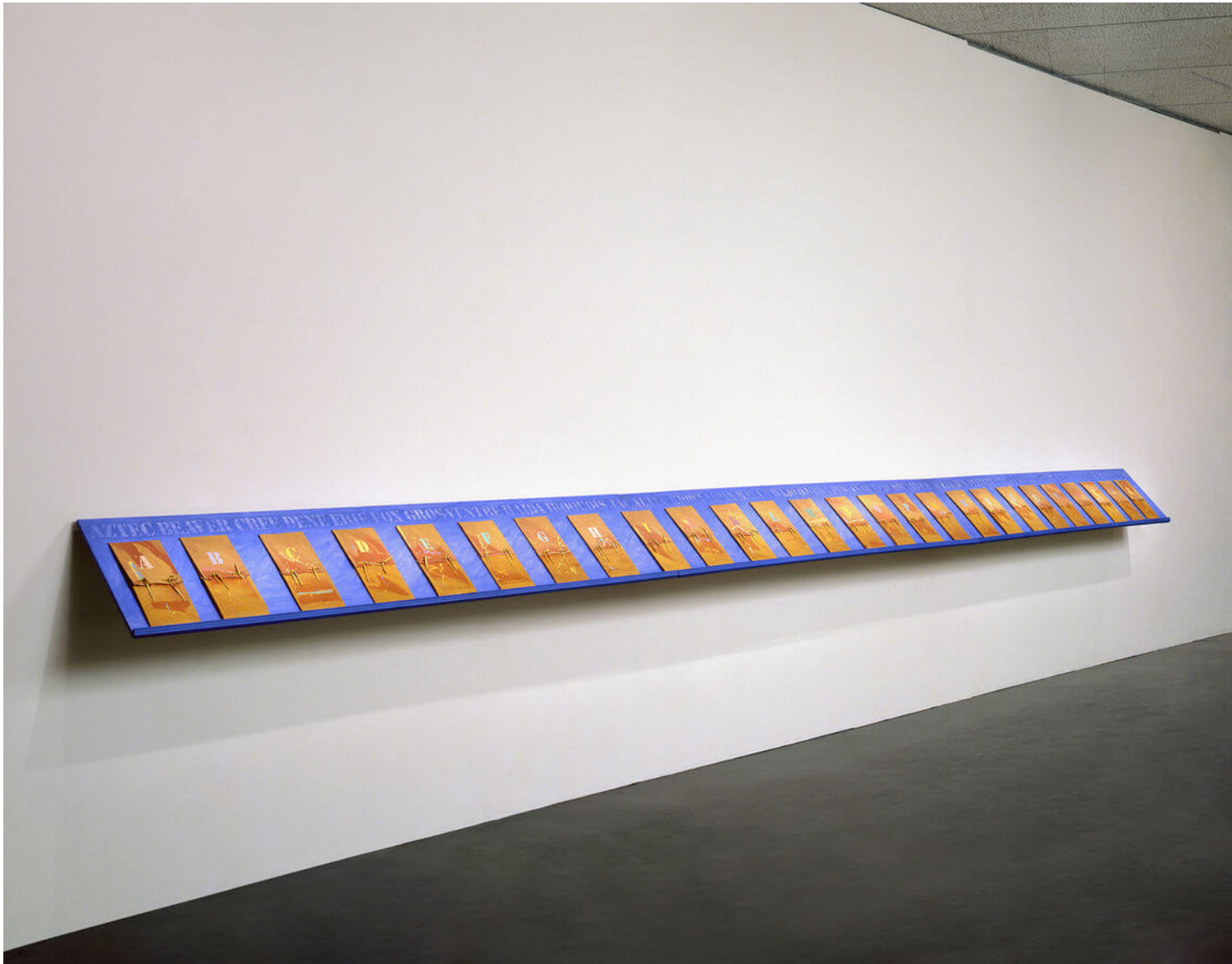


bâtons de guerriers et des étoiles du matin ornent les œuvres. Les pare-flèches ont l'apparence de la peau; les piquants font référence aux pouvoirs chamaniques et sont destinés à transmettre les messages des esprits totémiques. Des passages de l'Évangile sont écrits au verso de chaque œuvre et sont parfois reproduits dans des textes didactiques lorsque l'œuvre est exposée.

L'idée de créer une œuvre inspirée de la Passion du Christ est venue à Houle dès 1979, après avoir vu *Stations of the Cross* (Chemin de croix), 1958-1966, une importante série de toiles de Barnett Newman (1905-1970) : « Les pare-flèches ont été créés à partir d'un désir de combiner en un seul continuum l'effet du catholicisme et de la spiritualité saulteaux; l'aspect monolithique et monumental du *Chemin de croix* de Newman, par la singularité de ses formes géométriques, s'apparente à l'art rituel créé par un chaman<sup>2</sup> ».

Houle considère Newman comme une âme sœur – juif et travaillant sur un sujet catholique, alors que Houle est Anishnabe<sup>3</sup> et aborde le même sujet. Dans *Pare-flèches pour la dernière Cène*, les éléments mystiques et exotiques, l'acrylique et les piquants, les symboles autochtones et chrétiens coexistent.

## TOUT CE QUE VOUS VOULIEZ SAVOIR SUR LES INDIENS DE A À Z 1985



Robert Houle, *Everything You Wanted to Know about Indians from A to Z* (*Tout ce que vous vouliez savoir sur les Indiens de A à Z*), 1985

Acrylique, cuir brut, bois et lin, installation de vingt-six objets sur une surface de 45,3 x 735 cm

Winnipeg Art Gallery

*Tout ce que vous vouliez savoir sur les Indiens de A à Z* représente pour Houle sa première exploration de l'installation sculpturale. Il s'agit d'une œuvre multimédia composée de vingt-six pare-flèches en lin et en cuir brut, chacun reposant sur une tablette bleue fixée à un mur. L'installation ressemble à une étagère de bibliothèque, ou peut-être un banc d'église retenant des livres de cantiques. Chaque pare-flèche est identifié par une lettre de l'alphabet anglais au pochoir sur le rabat supérieur et une nation indigène correspondante dans la partie inférieure, commençant par les Aztèques et se terminant avec les Zuni (B correspond à Beaver, C correspond à Cri, et ainsi de suite). L'œuvre est une extension, sous forme tridimensionnelle, des tableaux qui composent *Pare-flèches pour la dernière Cène*, 1983.

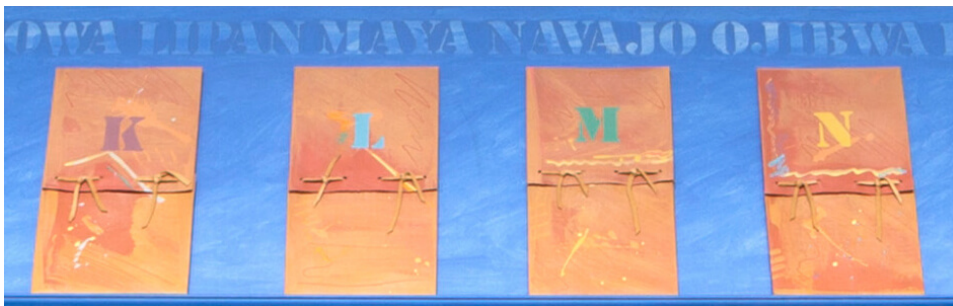


En montrant l'alphabet comme un fragment de technologie européenne et un microcosme du langage, Houle utilise la métaphore. Le fait que le spectateur lise des lettres représentant les noms des nations autochtones témoigne de l'appropriation culturelle et de la désinformation sur les cultures et l'histoire autochtones que l'on

trouve dans les livres. Houle se demande si la connaissance totale d'une tribu ou d'une culture peut être contenue dans un tel format. Bien que ce travail puisse paraître simple dans sa forme, il fait référence à plusieurs sociétés complexes avec de nombreuses identités différentes. En utilisant les vingt-six lettres de l'alphabet, il s'interroge également sur les stratégies scientifiques de classification employées par les ethnographes et dans la présentation d'objets à des fins pédagogiques, en critiquant la manière dont ces objets ont été présentés comme des curiosités.

L'importance de l'œuvre remonte au mandat de l'artiste au Musée national de l'Homme à Hull (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire à Gatineau), lorsqu'il a vu un membre du personnel de conservation, un ethno-chimiste, ouvrir un pare-flèche cérémoniel et examiner son contenu. Pour Houle, cet acte est une intrusion qui reflète la perception du musée pour qui le pare-flèche est un artefact et non une entité vivante. *Tout ce que vous vouliez savoir...* explore les tensions entre les traditions autochtones (comme le caractère sacré de la parole et l'autorité de nommer) et l'expression artistique contemporaine qui utilise le langage et les systèmes de classification européens.

De nombreuses langues autochtones d'Amérique du Nord et du Sud se sont tues, un rappel de la relation entre l'oppression coloniale et la transmission d'une langue fondée sur la tradition orale. Le savoir autochtone est transmis par le biais d'histoires orales, de contes, de récits familiaux et de documents visuels. Avec l'arrivée des missionnaires apportant des bibles et des colons détenant des titres de propriété sur des parcelles de terre, le contrôle a finalement été accordé aux colonisateurs alphabétisés.



Robert Houle, *Everything You Wanted to Know about Indians from A to Z (Tout ce que vous vouliez savoir sur les Indiens de A à Z)* (détail), 1985, acrylique, cuir brut, bois et lin, installation de vingt-six objets sur une surface de 45,3 x 735 cm, Winnipeg Art Gallery.

**MUHNEDOBE UHYAHYUK [LÀ OÙ LES DIEUX SONT PRÉSENTS] 1989**

*Muhnedobe uhyahyuk* [Where the gods are present] (*Muhnedobe uhyahyuk* [Là où les dieux sont présents]), 1989 (Matthieu, Philippe, Barthélemy, Thomas)  
Huile sur toile, quatre tableaux de 244 x 182,4 x 5 cm chacun  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Réalisée pendant la résidence de Houle en 1989 à la Winnipeg Art Gallery, *Muhnedobe uhyahyuk* se compose de quatre peintures abstraites monumentales, chacune nommée d'après un apôtre et dérivée d'esquisses pour *Pare-flèches de la dernière Cène*, 1983. Sa production était un moyen de célébrer les origines du nom « Manitoba ».

Situé près de la maison d'enfance de Houle, le lieu sacré auquel il fait référence dans ces peintures est un phénomène naturel vénéré qui était légendaire et un lieu de pèlerinage pour les Saulteaux. C'est aussi l'endroit d'où la province du Manitoba tire son nom. Les Anishnabecs y réfèrent par *Manitowapah* ou *manitou-pii-uhyahuk*. Il s'agit d'un endroit précis où le courant monte et descend sur un tronçon étroit du lac Manitoba, à environ 200 kilomètres au nord-ouest de Winnipeg. Lorsque l'eau frappe le calcaire poreux du rivage, cela produit un vrombissement étouffé qui ressemble au bruit de tambours lointains, créant le son de *ke-mishomis-na-ug* (« nos ancêtres »), que l'on croit être la voix de manitou. Pour les Saulteaux, les Narrows sont connus sous le nom de *muhnedobe uhyahyuk* qui signifie les « détroits divins », et se traduit par « là où les dieux sont présents<sup>1</sup> ».



Dans cette œuvre, Houle emploie diverses techniques de peinture gestuelle, brossant l'espace et la lumière dans des pigments provenant de l'environnement naturel local – rouge, vert, bleu et ocre – une réponse vibrante à la terre, à la lumière et au ciel du paysage des Prairies du Manitoba. Bien qu'avec une ligne d'horizon picturale ambiguë, les peintures font allusion au paysage, Houle n'a pas créé les œuvres en tant que peintures de paysage. Ce sont plutôt des « paysages pour l'esprit<sup>2</sup> ».

Au début de sa carrière, en cours de résidence durant l'hiver, Houle peint dans un atelier au sous-sol de la Winnipeg Art Gallery, et il rencontre des difficultés à mélanger les couleurs en raison du manque de lumière naturelle. La couleur est pourtant essentielle à sa méthodologie. Pour prendre du recul, il décide de faire une pause et voyage en autobus vers le nord-ouest jusqu'à Elphinstone, au Manitoba, pour rendre visite à son beau-frère. Pendant le voyage, il est frappé par le paysage aride entre Portage la Prairie et sa destination, se rappelant comment, un jour gris au milieu de l'hiver, dans un paysage de prairie, la démarcation entre la terre et le ciel disparaît presque totalement, donnant l'apparence d'un mur monochromatique, sans relief, bidimensionnel, semblable à une peinture abstraite. Lorsqu'il fait part à sa famille des défis de peindre dans un espace sans fenêtre, un parent lui a fait remarquer « qu'il y a de la couleur dans la neige ». De retour à Winnipeg, Houle mélange ses couleurs à la lumière du jour.

*Muhnedobe uhyahyuk* est une œuvre de réappropriation et de reconquête du Manitoba. L'œuvre a été présentée à sa première exposition solo, *Robert Houle: Indians from A to Z* (Robert Houle : les Indiens de A à Z), dans une galerie d'art publique canadienne, précisément la Winnipeg Art Gallery, en 1990. La résidence permet à Houle d'explorer et de renouer avec son identité des Plaines. C'est la première fois qu'il réalise à quel point la lumière naturelle joue un rôle important dans le mélange des couleurs et qu'il découvre la spiritualité ressentie par la lumière directe du soleil.



GAUCHE : Robert Houle, *Muhnedobe uhyahyuk* [Where the gods are present] (*Muhnedobe uhyahyuk* [Là où les dieux sont présents]) (Philippe), 1989, huile sur toile, l'un de quatre tableaux de 244 x 182,4 x 5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Robert Houle, *Muhnedobe uhyahyuk* [Where the gods are present] (*Muhnedobe uhyahyuk* [Là où les dieux sont présents]) (Barthélemy), 1989, huile sur toile, l'un de quatre tableaux de 244 x 182,4 x 5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

## KANATA 1992



Robert Houle, *Kanata*, 1992

Acrylique et crayon Conté sur toile, 228,7 x 732 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

*Kanata* est une œuvre emblématique de Houle, marquant une recherche importante sur la place des peuples des Premières Nations dans l'histoire française et anglaise du Canada. Houle a fait un rêve au sujet de cette œuvre sept ans avant de la peindre. *Kanata* est essentielle à une compréhension de l'exactitude historique dans le contexte du colonialisme. Houle fait écho à ce que son grand-père disait à propos de la colonisation : « *Jiishin gegoo wiiseg maa akiing, Nishnaabe waabdaan* (Si l'histoire doit avoir lieu, notre peuple en sera témoin<sup>1</sup> ».



Dans ce tableau monumental, Houle s'approprie une image canonique tirée d'un tableau de Benjamin West (1738-1820), *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770. Houle a capturé numériquement la peinture de West et a copié l'image en utilisant un crayon Conté de couleur sépia, sauf pour les atours d'un guerrier solitaire du Delaware qui sont peints en bleu et rouge<sup>2</sup>. L'image est centrée et flanquée d'un panneau bleu à gauche et d'un panneau rouge à droite, donnant à l'œuvre une disposition géométrique et jouant avec le formalisme moderniste qui influence tant l'artiste. Houle explique à propos de l'image que « l'Indien est entre parenthèses... entouré de ce gigantesque rouge et ce gigantesque bleu, et il est pris en sandwich dans cet environnement, il est encerclé. Et c'est la réalité parce que les Anglais et les Français sont toujours les acteurs majeurs dans l'écriture de cette histoire, l'histoire telle qu'elle a été<sup>3</sup> ». La peinture de Houle force la reconnaissance des Premières Nations et s'attaque à l'inexactitude historique faisant de la France et l'Angleterre les nations fondatrices du Canada.



Benjamin West, *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770, huile sur toile, 152,6 x 214,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

La peinture de West a été décrite comme révolutionnaire, un tournant dans l'histoire de l'art occidental. Il dépeint la mort du vaillant héros britannique de la guerre de Sept Ans (1756-1763), la bataille qui a mené à la victoire de la Grande-Bretagne sur la France et ses sujets coloniaux. Le guerrier du Delaware est considéré comme un témoin silencieux de la lutte coloniale pour fonder le Dominion du Canada. Dans *Kanata*, Houle remet en question l'autorité et la capacité des artistes non autochtones à représenter les expériences autochtones. West était convaincu de la véracité de ses détails, bien que la peinture du dix-huitième siècle manque de précision historique. Lorsqu'un observateur a remarqué que l'homme au premier plan ne portait pas les mocassins que tous les guerriers portaient au combat, West les a insérés dans des versions ultérieures de l'œuvre.

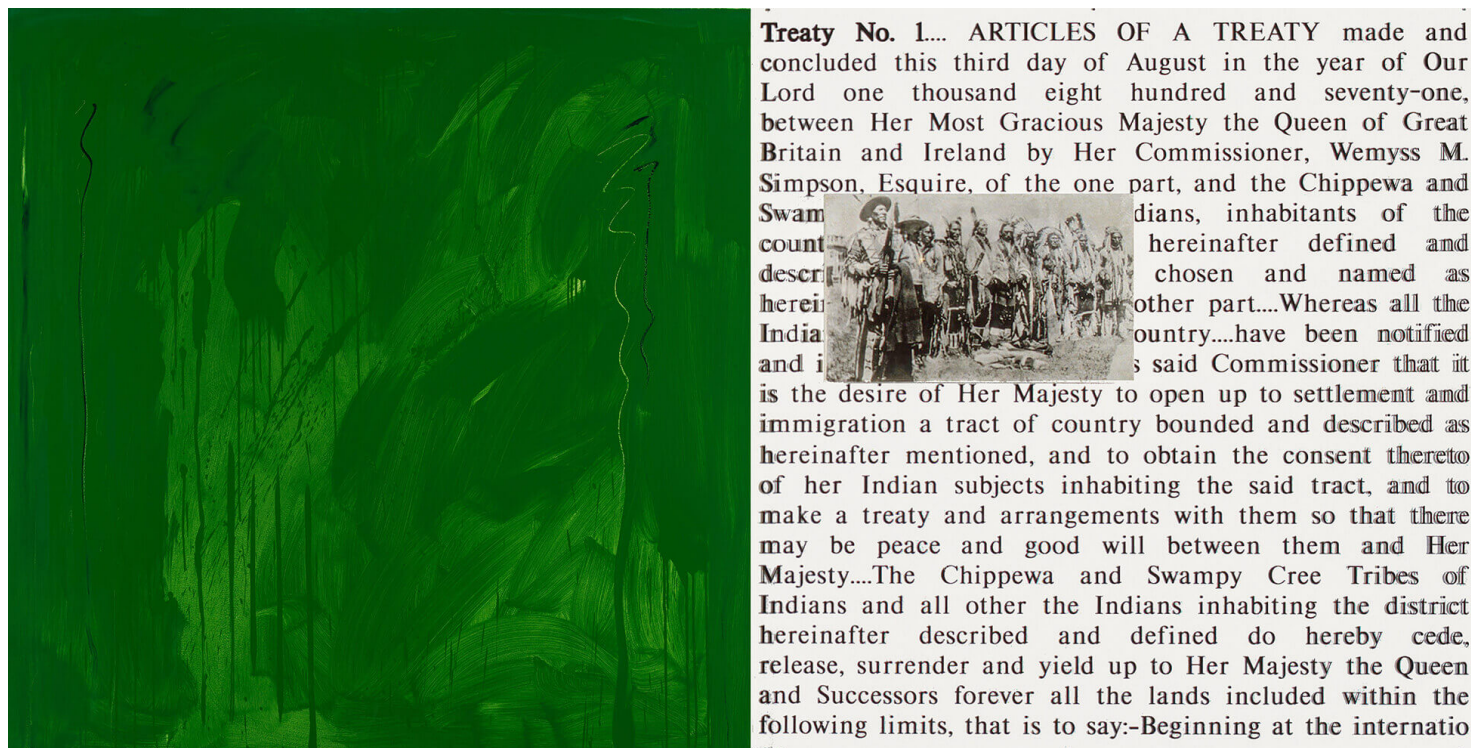
Plus tard, Houle a réalisé une série d'œuvres revisitant la composition de West et exposées à *Kanata: Robert Houle's Histories* (Kanata : récits de Robert Houle) à la galerie d'art de l'Université Carleton, à Ottawa, en 1993. L'exposition comportait une installation multimédia intitulée *Contact/Content/Context* (*Contact/Contenu/Contexte*), 1992, et deux séries de collages par ordinateur : *Lost Tribes Series* (Série Tribus disparues), 1990-1991, et *Kanata Series* (Série Kanata), 1991. Les œuvres ont coïncidé avec les délibérations constitutionnelles entourant l'accord du lac Meech<sup>4</sup>. Elijah Harper, politicien canadien et chef de la bande de Red Sucker Lake (aujourd'hui Première Nation de Red Sucker Lake), a voté contre l'accord en 1990 à l'Assemblée législative du Manitoba, donnant aux Canadiens autochtones le contrôle de leur destinée. L'exposition poursuivait donc la polémique qui avait commencé avec *Kanata*.



GAUCHE : Robert Houle, *Kanata* (détail), 1992, acrylique et crayon Conté sur toile, 228,7 x 732 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Robert Houle, *Lost Tribes (Tribus disparues)*, 1990-1991, un de douze collages imprimés par ordinateur, dont deux avec teinture à la main, chacun des onze composants: 38,3 x 57,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



## PRÉMISSSES DE L'AUTONOMIE : TRAITÉ NO 1 1994



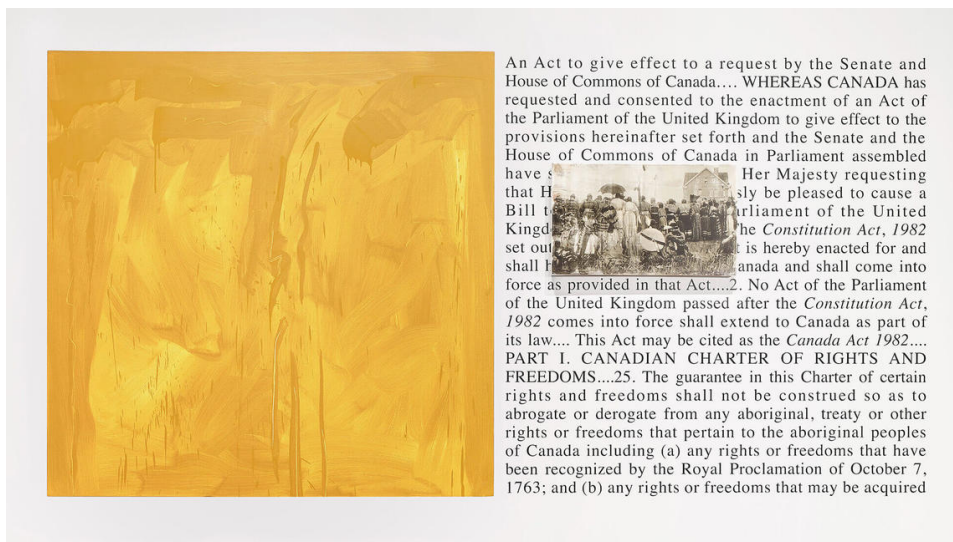
*Premises for Self-Rule: Treaty No. 1 (Prémisses de l'autonomie : Traité n° 1), 1994*  
 Huile sur toile, émulsion photo sur toile, vinyle découpé au laser, 305 x 152,5 cm  
 Winnipeg Art Gallery

À gauche de cette œuvre bilatéralement symétrique se trouve une abstraction tel un champ coloré vert; à droite, une zone de texte juridique provenant du Traité n° 1 (signé en 1871) sur une partie duquel est superposée une photographie d'archives figurant des guerriers regardant un sac de médecine.

Lorsque le Manitoba rejoint la Confédération en 1870, le Traité n° 1 est conclu entre la reine Victoria, son commissaire Wemyss M. Simpson, et les Saulteaux et les Cris, transformant le district d'Assiniboia en une nouvelle province. Cependant, le gouvernement colonial n'a pas maintenu le droit des Premières Nations au titre foncier établi par le traité. Dans cette œuvre, Houle rétablit visuellement le contrôle et la propriété des terres aux Premières Nations. Historiquement, la législation gouvernementale a institutionnalisé et rationalisé l'assujettissement des Premières Nations; Houle tourne cette rhétorique contre elle-même. En plaçant une image d'archives sur un texte juridique, non seulement il crée une tension par l'effort visuel, mais il met les Premières Nations au premier plan de l'histoire législative euro-nord-américaine, subvertissant ainsi le document.

L'œuvre fait partie d'une série de cinq tableaux, *Premises for Self-Rule* (Prémises de l'autonomie), 1994, qui met l'accent sur les fausses promesses du gouvernement canadien concernant les droits fonciers. L'œuvre suggère combien les géographies peuvent être construites socialement et politiquement, en même temps qu'elle établit les liens historiques et juridiques des Premières Nations avec la terre. De nature plus politique que spirituelle, chaque œuvre de la série se compose de peintures aux couleurs riches combinées à des photographies de sujets autochtones et de textes juridiques provenant de traités qui confirment l'autonomie gouvernementale, de la Proclamation royale de 1763 et de l'Acte de l'Amérique du Nord britannique de 1867 à l'Acte des Indiens de 1876 et à la Loi constitutionnelle de 1982. Par son processus, Houle utilise trois formes culturelles occidentales distinctes – le modernisme (avec la peinture abstraite), les archives (avec des photographies) et le gouvernement colonial (avec les traités) – pour faire une déclaration puissante sur le droit inhérent des Premières Nations à l'autonomie, à l'autodétermination, et au titre de propriété des terres souveraines.

Les photographies utilisées par Houle pour créer la série proviennent d'un livret de dix cartes postales publié en 1907 par A. Young & Co, ministère de l'Agriculture, qui montre des rassemblements de Pieds-Noirs (Niitsitapi) à Fort Macleod, en Alberta. Il s'agit d'un cadeau de l'artiste Faye HeavyShield (née en 1953) qui, avec Houle, les a découverts chez un antiquaire de Calgary. Elle lui a dit : « Bienvenue sur mon territoire<sup>1</sup> ». Cette œuvre représente l'entrée de Houle dans le postmodernisme, avec un mélange audacieux des modes de représentation : abstraction, appropriation de photographies, et texte.



Robert Houle, *Premises for Self-Rule: Constitution Act, 1982* (Prémises de l'autonomie : Loi constitutionnelle de 1982), 1994, huile sur toile, émulsion photo sur toile, vinyle découpé au laser, 152,4 x 304,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



## SANDY BAY 1998-1999



Robert Houle, *Sandy Bay*, 1998-1999

Huile sur toile, photographie noir et blanc, photographie couleur sur toile, masonite,  
300 x 548,4 cm

Winnipeg Art Gallery

Après avoir lu le livre de Ruth Teichroeb, *Flowers on My Grave : How an Ojibwa Boy's Death Helped Break the Silence on Child Abuse* (1998), le récit du suicide d'un garçon victime de la violence multigénérationnelle dans les pensionnats indiens et dans sa réserve, Houle a créé cette œuvre bouleversante en dix-huit mois.

Le livre a ravivé les souvenirs de Houle du pensionnat indien de Sandy Bay. L'œuvre reflète la tradition culturelle du récit – se souvenir, raconter et enregistrer une expérience difficile comme chemin vers la guérison. Cela fonctionne comme un texte en l'absence d'écriture, comme l'histoire en l'absence de compte rendu officiel. Ses éléments narratifs sont un passage à travers la mémoire qui commence avec deux photographies comme preuves et se déplace à travers une majestueuse résurrection dans laquelle la forme fantomatique de l'école, dans des tons monochromes de gris clair et de bleu, semble émerger du paysage.

*Sandy Bay* comporte cinq parties, destinées à être vues de gauche à droite, et se transforme subtilement de la figuration à l'abstraction. Deux photographies agrandies montées sur masonite sont situées à l'extrême gauche de l'œuvre : l'une montre le premier prêtre à être enterré dans le cimetière de la réserve; en bas, l'image d'une classe de première communion, dont Marilyn, la sœur de Houle. Dans une zone nuageuse au milieu à gauche du tableau se trouvent des mots d'un hymne que sa mère lui chantait et qui viendrait à être utilisé lors des funérailles familiales: *ON SAM KISEWATIS ANA MANITOWIYAN* (Oh, tu es si gentil et si précieux bien que tu sois comme un dieu<sup>1</sup>). Chacune des fenêtres du bâtiment situées au-dessus est une référence métaphorique à l'un des frères et sœurs de Houle. À droite se trouvent deux panneaux : l'un représente le paysage de Sandy Bay en bleu foncé, l'autre un paysage en rouge avec la ligne gestuelle caractéristique de Houle en vert. D'autres marques distinctives font référence aux décorations traditionnelles en piquants de porc-épic et à l'étoile du matin.

Ce travail de guérison illustre l'approche de Houle et son organisation symbolique de chaque élément. Le pinceau apaisant de l'artiste équilibre la tempête intérieure, trouvant le centre tranquille en chacun de nous.



Robert Houle travaillant à sa toile *Sandy Bay*, 1999, photographie prise par David Recollet, archives de l'artiste.



## ÉTOILE DU MATIN 1999



Robert Houle, *Morningstar (Étoile du matin)*, 1999

Lumières colorées, lettrage en vinyle, son, installation *in situ*

Pool of the Black Star, Assemblée législative du Manitoba, Winnipeg

*Étoile du matin* est une installation *in situ* politiquement chargée, qui a été produite en conjonction avec l'exposition solo de Houle *Sovereignty over Subjectivity* (La souveraineté défie la subjectivité), à la Winnipeg Art Gallery en 1999. Il a créé l'œuvre pour le Pool of the Black Star, une salle circulaire au milieu de l'édifice de l'Assemblée législative du Manitoba. La salle se trouve directement sous la coupole législative de l'édifice et est marquée par trois marches qui forment sa circonférence et une étoile noire au centre. En créant *Étoile du matin*, Houle a transformé cette arène politique en un cercle de guérison.

Le développement de l'œuvre *Étoile du matin* a été un parcours teinté par une expérience et une mémoire indicibles. Houle voulait trouver le lieu de légende connu sous le nom de « l'endroit où les dieux sont présents » et capter le son de l'eau qui se brise sur les roches calcaires poreuses de l'étroit goulot de l'île Manitou, dans le lac Manitoba. Avec son père, un technicien du son nommé Ken Gregory, et Shirley Maddill, alors conservatrice à la Winnipeg Art Gallery, Houle se rend sur l'île au cours de l'été 1998 pour enregistrer puis transporter le son légendaire de l'île Manitou sur le site du Pool of the Black Star.

Pour l'installation, Houle place autour de la circonférence de la pièce des lettres en vinyle des noms de soixante-et-une communautés et réserves des Premières Nations du Manitoba. Les bords de la pièce sont éclairés par des lumières de couleur jaune, bleu, pourpre et rouge, symbolisant l'ourlet de la jupe traditionnelle de la femme arc-en-ciel. Selon la légende sauteaux, après chaque tempête, la femme arc-en-ciel montre ces couleurs pour calmer les éléments. Une composante sonore commence doucement avec le son hypnotique de l'eau se brisant sur les roches du goulot de l'île Manitou, se transformant graduellement en tambours battant, et se terminant en crescendo avec le puissant hymne d'entrée solennel interprété par les Kicking Woman Singers. Pour Houle, le fait d'entendre les voix obsédantes des femmes qui traversent les couloirs du pouvoir à l'Assemblée législative du Manitoba est un moment très fort. Bien accueillie par les politiciens, le personnel et les communautés autochtones, l'installation a été la première œuvre d'art public sur les lieux et a chargé d'émotion ce site politique.

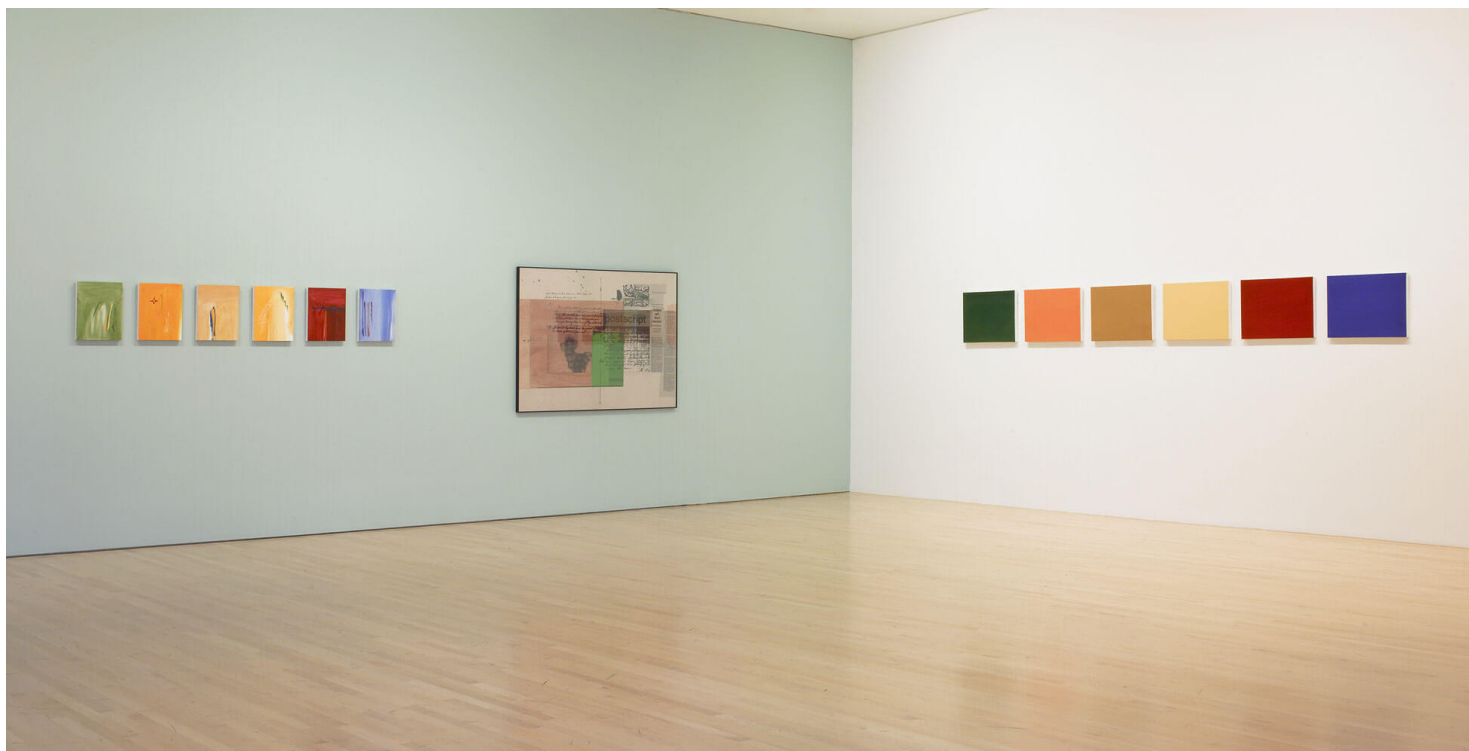
Pour Houle, l'importance de l'œuvre réside dans son parcours de souvenirs et de légendes, et dans le retour à son héritage culturel et à sa langue à Sandy Bay. Sur le plan politique également, l'œuvre illumine le siège du gouvernement après le vote de l'homme politique et chef Elijah Harper à l'Assemblée législative du Manitoba, lorsqu'il a rejeté l'adoption de l'accord du lac Meech en 1990. Les valeurs spirituelles de Houle sont mises en évidence dans *Étoile du matin*, tandis que la relation entre les Premières Nations et le gouvernement provincial y est exprimée visuellement et auditivement.



Robert Houle sur le site de *Morningstar* (*Étoile du matin*), 1999, avec Shirley Madill, à Winnipeg, photographie prise par Ernest Mayer, archives de l'artiste. Les noms des soixante-et-une communautés des Premières Nations de la province ont été tracés en lettrage vinyle et disposés tout autour de la salle, dans son axe circulaire.



## PALISSADE II 2007



Robert Houle, *Palissade II* (*Palissade II*), 2007

Peinture d'installation en trois parties : douze huiles sur toile, six de 40 x 30 cm chacune, six de 45 x 60 cm chacune, et une épreuve photographique numérique, 63,2 x 121,9 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

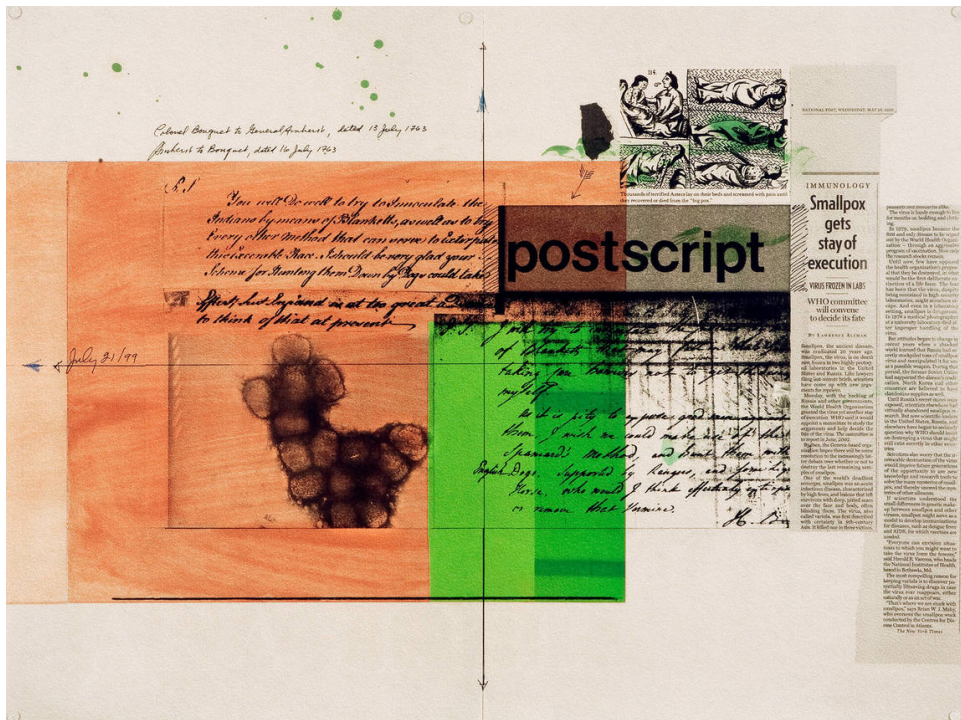
*Palissade II* est une installation en trois parties : six peintures gestuelles qui incluent la pictographie et la figuration abstraite sur un mur, et six peintures monochromes sur un autre. Entre les deux, il y a *Postscript*, un collage de textes et d'images photocopiés ressemblant à des archives historiques. L'œuvre est un mémorial aux Sénécas, gardiens de la porte occidentale des Six Nations des Haudenosaunees, qui étaient le seul groupe de cette alliance à se joindre aux autres nations qui ont résisté aux Britanniques pendant la confédération du chef Pontiac dans les années 1760 – l'une des campagnes les plus réussies des Premières Nations contre l'invasion européenne, bien qu'elle n'ait finalement pas repoussé les Britanniques. Dans six délicates peintures gestuelles, Houle fait référence à chacune des six nations, et une œuvre monochromatique correspondante évoque l'amalgame entre l'art, la nature et l'histoire.

L'installation se rattache à une œuvre précédente, *Palissade I* (*Palissade I*), 1999, qui consiste en des peintures rappelant les tactiques du général Jeffrey Amherst, commandant de l'armée britannique en Amérique du Nord pendant la guerre de Sept Ans (1756-1763), et de son collaborateur, le colonel Henry Bouquet. Ils avaient conçu l'odieux projet d'offrir des couvertures contaminées par la variole et une tabatière contenant un tissu infecté à une délégation de Sénécas pendant les négociations de « paix ». L'insertion de la composante

textuelle *Postscript* dans *Palissade I* déséquilibre l'ensemble puisqu'il fait référence à l'histoire de la variole et à l'effet fatal de cette guerre biologique utilisant une pathologie européenne sur les peuples des Premières Nations en 1763.

Dans *Palissade II*, le collage *Postscript* est la charnière qui relie les deux peintures d'installation et présente la clé pour comprendre l'histoire. De plus, la disposition des toiles reflète le déploiement géographique des Six Nations d'ouest en est (de gauche à droite) : vert (Séneca), orange (Cayuga), or (Onondaga, les Gardiens du Conseil), jaune (Tuscarora), pourpre (Oneida) et bleu cobalt (Mohawk, Gardiens de la porte de l'Est). Comme pour *Pare-flèches pour la dernière Cène*, les peintures abstraites sont des objets autonomes. Houle considère les panneaux des peintures gestuelles comme des « sacs de médecine » et en complète un par jour, comme un moyen de maintenir l'immédiateté, l'éclat et la simplicité dans leur essence même.

Tout en commémorant la lutte des Six Nations contre les colonisateurs britanniques, *Palissade II* confirme la place de Houle dans le modernisme par l'utilisation de la couleur et d'éléments d'accompagnement qui font visuellement référence aux œuvres du peintre expressionniste abstrait Barnett Newman (1905-1970).



Robert Houle, *Postscript*, 1999, lithographie, 121,9 x 163,2 cm, MacKenzie Art Gallery, Regina.



## PARIS/OJIBWA 2010



Robert Houle, *Paris/Ojibwa*, 2010  
Installation multimédia  
Collection de l'artiste

*Paris/Ojibwa* prend la forme d'un tableau<sup>1</sup> qui est à la fois salon, théâtre et archives, et qui reformule l'histoire et la fonction des tableaux vivants. Avec un plancher de marbre surélevé en trompe-l'œil, une colonnade dressée, et quatre peintures à l'huile sur panneaux, l'œuvre rappelle les grands salons parisiens où les élites françaises se divertissaient. Sur le tiers supérieur de chaque panneau se trouvent des peintures de figures humaines – un danseur, un chaman, un guerrier et un guérisseur – portant des couvertures ou des robes de style gréco-romain, le dos au spectateur.

L'œuvre s'inspire d'une esquisse d'Eugène Delacroix (1798-1863), *Cinq études d'Indiens Ojibwas*, 1845, sur laquelle est tombé Houle. Delacroix y représente des membres d'une troupe de danseurs ojibwas itinérants dans divers états de repos. Au cours de ses recherches, Houle découvre que la troupe était composée de Mississaugas<sup>2</sup> de la Première Nation de Walpole Island, située sur la voie navigable des Grands Lacs. Son installation ramène le spectateur à l'époque où ces danseurs ojibwas, dirigés par un homme nommé Maungwudaus<sup>3</sup>, ont voyagé du Canada à Paris pour danser pour le roi Louis-Philippe et un public de quatre mille Français. Les apparitions des Mississaugas ont inspiré poètes, écrivains et peintres, dont Charles Baudelaire (1821-1867), George Sand (1804-1876) et Delacroix. Les noms de certains membres de la troupe de Maungwudaus se trouvent en haut des panneaux de la pièce de Houle.



GAUCHE : Eugène Delacroix, *Cinq études d'Indiens Ojibwas*, 1845, plume et encre brune sur vélin, 25,6 x 38,7 cm, Musée du Louvre, Paris. DROITE : Robert Houle, *Study for Reclining Ojibwa (Étude pour Ojibwa allongé)*, 2006, graphite sur papier, 20,9 x 29,8 cm, collection de Barry Ace.

Les lignes d'horizon au-dessus de la tête des personnages détournent la curiosité ethnographique et redirigent le regard sur leurs épaules. Alors que le ciel bleu de Warrior (guerrier) et Shaman (chaman) semble naturaliste, dans Healer (guérisseur) et Dancer (danseur), la zone est verte et orange, s'étendant au-delà des nuages et faisant allusion aux origines célestes des Mississaugas. Leur forme est douce, légèrement fragmentée, avec des panaches qui s'évanouissent dans le ciel. Ils font tous face à un horizon oriental, mais à l'extérieur de l'œuvre, dans les quatre directions sacrées. Chaque horizon a un repère physique : une vue de la prairie depuis le cimetière des Premières Nations de Sandy Bay, près du lac Manitoba. Une peinture abstraite évoquant la variole se trouve sur le tiers inférieur de chaque panneau.

Dans le cadre de l'exposition de *Paris/Ojibwa*, Barry Ace (né en 1958) a exécuté une danse traditionnelle à l'ouverture du Jardin des Tuileries, Place de la Concorde, et au Centre culturel canadien à Paris, en hommage aux danseurs qui l'ont précédé. Aussi, une animation, *Uhnemekéka (Tonnerre)*, commandée par Houle et produite par le concepteur Web et mathématicien parisien Hervé Dagois, rassemblent des interprètes de la danse des clochettes qui semblent flotter dans un champ de couleurs. La danse des clochettes et la danse d'Ace sont toutes deux des danses de guérison.

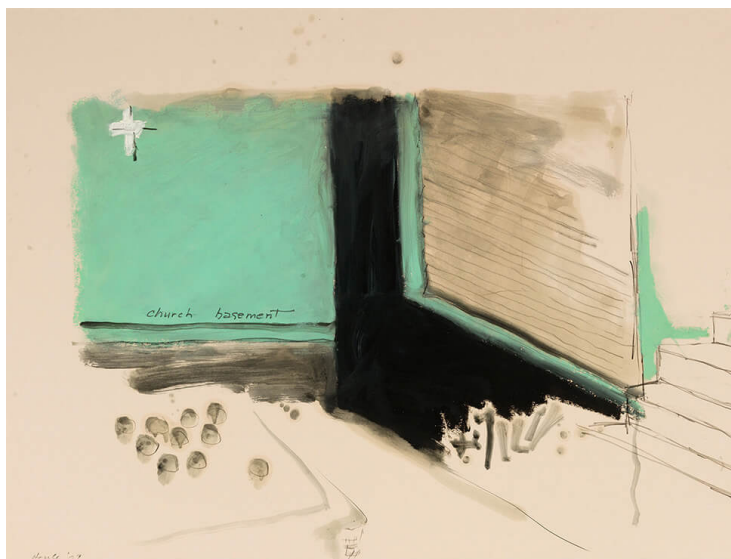




Robert Houle, *Paris/Ojibwa* (détail), 2010, installation multimédia. De gauche à droite, les figures sur le panneau représentent un chaman, un guerrier, un danseur et un guérisseur.

Les danseurs de Maungwudaus se sont produits devant le peintre américain George Catlin (1796-1872), spécialisé dans les représentations de la vie quotidienne des autochtones vivant à la frontière, et ils ont fait partie de la Galerie indienne de Catlin, le peintre reconnu pour ses représentations de ce qu'il considère comme une culture ancienne et en voie de disparition d'une race dont il pressent la fin. Les Ojibwas que Houle dépeint font face à leur patrie ancestrale à partir d'un cimetière de l'autre côté de l'océan. Houle transporte leur histoire jusqu'à nos jours. Ses recherches dans les journaux de Maungwudaus et sa création de *Paris/Ojibwa* redonnent vie aux formes des danseurs de Mississauga, rendant possible leur retour spirituel transatlantique de Paris à sa maison de Sandy Bay, une métaphore de l'île de la Tortue.

## SÉRIE SUR LE PENSIONNAT INDIEN DE SANDY BAY 2009



Robert Houle, *Sandy Bay Residential School Series (Série sur le Pensionnat indien de Sandy Bay)*, 2009

Bâton d'huile sur papier, vingt-quatre dessins de 58,4 x 76,2 cm ou 76,2 x 58,4 cm chacun

School of Art Gallery, Université du Manitoba, Winnipeg

Cette série de vingt-quatre dessins est déclenchée, en partie, par un cauchemar au sujet d'un incident que Houle avait réprimé; le rêve s'est produit après son retour à Sandy Bay pour des funérailles en 2009. La déclaration officielle d'excuses du premier ministre Stephen Harper faite le 11 juin 2008, au nom du gouvernement du Canada aux anciens élèves, à leurs familles et aux communautés pour le rôle du gouvernement fédéral dans le fonctionnement des pensionnats indiens a également exercé une influence sur la production de l'œuvre. Houle a assisté à l'événement.

Les dessins incarnent trois sujets principaux : la cour de récréation de l'école, les lits en dortoir et les figures religieuses. D'un point de vue stylistique, ces œuvres s'écartent drastiquement des abstractions de Houle. Libres et spontanées, elles dégagent un remarquable sens du mouvement et de l'immédiateté en passant d'une image à l'autre, offrant des perspectives différentes, comme les images d'un film. « Mes dessins des pensionnats indiens parlent de ce qui m'est arrivé », a déclaré Houle, « sans le langage du jugement et du pardon<sup>1</sup> ».



Vue d'installation de l'œuvre de Robert Houle *Sandy Bay Residential School Series* (Série sur le Pensionnat indien de Sandy Bay), 2009, lors de l'exposition *Robert Houle: Memory Drawings* (Robert Houle : dessins de la mémoire), 2016, à la Latcham Gallery à Stouffville, Ontario, photographie de Toni Hafkenscheid.

Cette œuvre très personnelle reprend les souvenirs de l'artiste de l'expérience des pensionnats indiens – des abus physiques, sexuels et spirituels. Des images de lits de dortoir, de croix et de silhouettes fantomatiques occupent les espaces dans les dessins, avec des inscriptions troublantes écrites de sa propre main, telles que « prédateur nocturne », « je suis pris au piège », « maltraitance dans les latrines », « terreur en voiture », « *uhnahmeahkazoo* – faisant semblant de prier » et « peur ». Ces pièces témoignent avec force d'une période sombre et honteuse de l'histoire du Canada.

Pendant la création de l'œuvre, au fur et à mesure que ses souvenirs lui revenaient, Houle a parlé en Sauteaux et a immédiatement inscrit ces mots au crayon sur les dessins. S'étant vu interdire de parler sa langue maternelle au pensionnat, et réalisant que pendant des années il avait « pensé en anglais », il a reconnu que cette action était essentielle à un processus de guérison et à un acte de décolonisation. Houle considérait un dessin comme terminé dès que le souvenir d'une expérience le quittait. L'achèvement de chaque dessin signifiait *pahgedenaun*, « laissez-le quitter votre esprit », ce qui pour lui était un concept plus significatif que le pardon<sup>2</sup> ».



## SEPT GRANDS-PÈRES 2014



**Robert Houle, *Seven Grandfathers (Sept grands-pères)*, 2014**  
Médias mixtes, installation *in situ*  
Walker Court, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

*Sept grands-pères* a été commandée par le Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto pour coïncider avec l'exposition de groupe *Before and after the Horizon : Anishinaabe Artists of the Great Lakes* (Avant et après l'horizon : les artistes anishinaabes des Grands Lacs). L'œuvre se compose de sept peintures gestuelles abstraites éclatantes qui ressemblent à des tambours de cérémonie, installées dans les rondelles de Walker Court, situées au cœur de la galerie. *Sept grands-pères* révèle les « concepts de respect et de partage qui forment le fondement d'un mode de vie anishnabe<sup>1</sup> ».

Reflétant les sept enseignements traditionnels de la culture anishnabe<sup>2</sup>, également connus sous le nom des sept grands-pères, chaque disque correspond à un esprit animal et transmet l'un des enseignements sacrés : l'aigle incarne l'amour; le castor incarne la sagesse; le loup incarne l'humilité; le buffle incarne le respect; la tortue incarne la vérité; l'ours incarne le courage; et une figure transformationnelle de la forêt incarne l'honnêteté. Les sept tambours de cérémonie, fabriqués spécialement pour cet espace, symbolisent les visions de la nature et les perceptions de la mémoire.

Sept grands-pères se veut une œuvre de guérison. « En tant qu'artiste anishnabe », explique Houle, « je voulais que ma langue maternelle, ma culture et mon histoire sauteaux jouent un rôle important dans la définition de ma réponse à Walker Court et à son histoire institutionnelle.... J'avais envie de créer ici un nouvel espace médiatisé qui donnerait aux visiteurs un sens actif d'une présence accrue, vivante<sup>3</sup> ». En ce qui concerne le rôle de conservation de Houle au Musée national de l'Homme à Hull

(aujourd'hui le Musée canadien de

l'histoire à Gatineau) et sa critique continue des structures coloniales au pouvoir et des musées qu'elles ont engendrés, *Sept grands-pères* confronte une pièce du Musée des beaux-arts de Toronto : l'installation commandée à l'artiste allemand Lothar Baumgarten (né en 1944), *Monument for the Native People of Ontario* (*Monument aux Autochtones de l'Ontario*), 1984-1985, pour l'exposition *The European Iceberg* (L'iceberg européen) en 1985.

L'installation de Baumgarten est un hommage nostalgique à huit nations de la province, les noms des nations autochtones étant écrits en grand texte romain. Bien que Houle apprécie le geste bien intentionné de Baumgarten pour aborder les questions de colonisation, il ne peut se réconcilier avec la connaissance euro-centrique et non objective démontrée par l'utilisation incorrecte par Baumgarten des noms inscrits sur les murs. À l'invitation de l'ancien conservateur d'art contemporain du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Philip Monk, Houle répond directement à l'installation de Baumgarten à l'occasion de l'ouverture du Walker Court nouvellement rénové en 1992. Il prend possession de la cour, la rebaptisant Anishnabe Walker Court, lui donnant le nom par lequel son peuple se désigne lui-même (par opposition à « Ojibwa », donné par les Européens). Il inscrit les noms incorrects utilisés par Baumgarten sur les murs intérieurs le long de la cour, en lettres minuscules et entre guillemets. Lorsque le musée subit une autre transformation, achevée en 2008, ces noms sont retirés, et Houle est à nouveau sollicité. Il réalise alors *Sept grands-pères*.



GAUCHE : Robert Houle, *Seven Grandfathers [Mahéen gun (Wolf)]* (*Sept grands-pères [Mahéen gun (Loup)]*), 2014, huile sur toile, impression numérique, Mylar et aquarelle sur papier, 20,3 cm de diamètre, installation *in situ*, Walker Court, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Robert Houle, *Seven Grandfathers [Músh kooda pezhéke (Bison)]* (*Sept grands-pères [Músh kooda pezhéke (Bison)]*), 2014, huile sur toile, impression numérique, Mylar et aquarelle sur papier, 20,3 cm de diamètre, installation *in situ*, Walker Court, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.





# IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

À titre d'artiste, de conservateur et d'éducateur, Robert Houle a un impact profond sur l'art canadien et autochtone. Depuis quatre décennies, il réconcilie et synthétise les tendances de l'art contemporain et les traditions anishnabes en encourageant une vision renouvelée du monde qui inclut la mémoire culturelle; en exposant et en interpellant le gouvernement sur les questions politiques touchant les peuples autochtones, dont les droits territoriaux et les droits de l'art et des artistes autochtones; et en décolonisant le musée et le moi.



## LA TERRE

L'importance de la terre, son caractère sacré et son histoire, est un fil conducteur de l'œuvre de Houle. La plupart de ses créations mettent l'accent sur le fait que la terre est l'élément clé pour comprendre son histoire et son cheminement futur, et pour façonner son identité anishnabe<sup>1</sup>. Pour Houle, la perte de terres ancestrales a été la cause d'une grave crise d'identité pour des générations de Premières Nations. Son propre lien avec une géographie particulière est évident dans *Muhnedobe uhyahyuk* [*Where the gods are present*] (*Muhnedobe uhyahyuk* [Là où les dieux sont présents]), 1989, dans laquelle il renouvelle sa relation avec le paysage des Prairies et le reconquiert pour son peuple à Sandy Bay, au Manitoba.

Le legs de la colonisation européenne a rendu les peuples des Premières Nations étrangers sur leurs propres territoires. Houle croit que les lieux « peuvent être construits socialement et politiquement, et que cette construction est une question de pouvoir<sup>2</sup> ». Son travail met souvent l'accent sur les questions politiques liées à la terre, affirmant visuellement le lien historique et juridique des Premières Nations avec la terre, comme dans *Premises for Self-Rule* (*Prémisses de l'autonomie*), 1994. *Aboriginal Title* (*Titre aborigène*), 1989-1990, en est un autre exemple. Cette œuvre présente quatre dates cruciales marquant des années d'adoption de lois qui ont servi de précédents juridiques pour les droits et libertés des Premières Nations en ce qui concerne les terres : 1763, 1867, 1876 et 1982<sup>3</sup>.



GAUCHE : Robert Houle, *Aboriginal Title* (*Titre aborigène*), 1989-1990, huile sur toile, 228 x 167,6 cm, Galerie d'art de Hamilton. DROITE : Robert Houle, *Muhnedobe uhyahyuk* [*Where the gods are present*] (*Muhnedobe uhyahyuk* [Là où les dieux sont présents]) (Thomas), 1989, huile sur toile, l'un de quatre tableaux de 244 x 182,4 x 5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

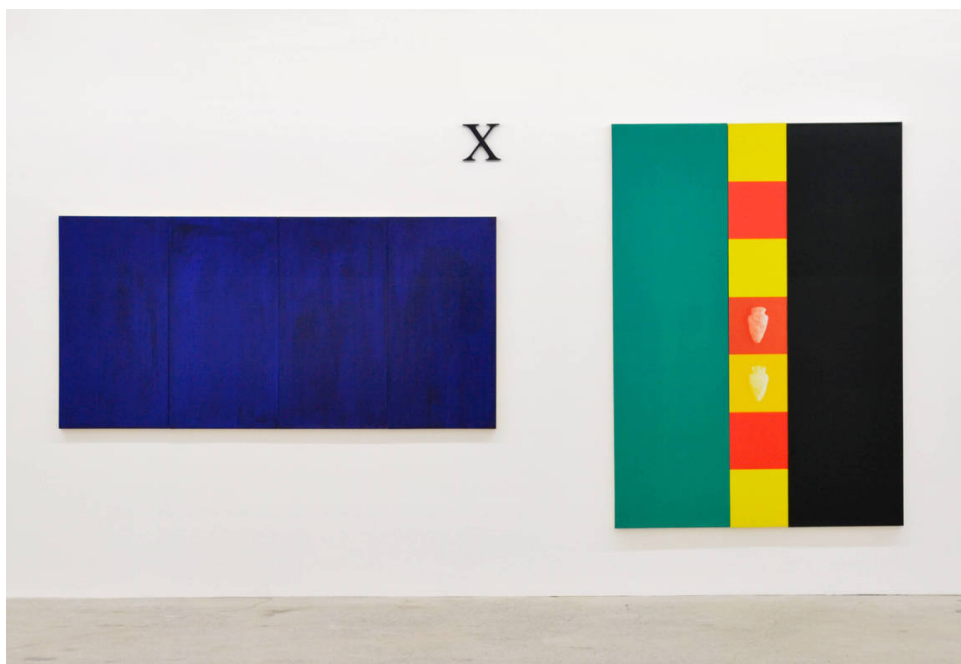
À la fin des années 1980 et dans les années 1990, des événements politiques partout au Canada ont galvanisé la solidarité autochtone et suscité un activisme qui a résonné tout au long de ces décennies. C'était une période chargée, où les Premières Nations ont articulé des positions claires concernant les revendications territoriales, les droits de la personne, l'autodétermination et l'autonomie gouvernementale, dont le vote contre l'accord du lac Meech par Elijah Harper, un membre cri de l'Assemblée législative du Manitoba<sup>4</sup>.

La tension est exacerbée par des controverses qui secouent le monde des musées. Ainsi, dans le cadre d'un conflit territorial, la nation du lac Lubicon boycotte l'exposition *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples* (L'Esprit chante : traditions artistiques des premiers peuples du Canada) organisée par le Glenbow Museum, à Calgary, à l'occasion des Jeux

olympiques d'hiver de 1988. L'exposition comporte des objets historiques autochtones qui ont été retirés de leurs communautés sans permission et prêtés au Glenbow en provenance de collections ethnographiques et anthropologiques nationales et internationales. Au même moment, des artistes autochtones de partout au Canada dénoncent l'exclusion constante de leur art de la majorité des grandes institutions artistiques. Les boycotts, les manifestations, les tempêtes médiatiques et l'art de protestation ont eu un impact profond sur le contenu et les contextes de l'œuvre de Houle.

Lors de sa première exposition solo à Montréal en 1992, chez Articule, Houle crée une importante installation multimédia, *Hochelaga*, qui témoigne de ses engagements esthétiques et sociaux et de la reconquête des terres. L'exposition d'une durée d'un mois confronte le public à des travaux qui remettent en question le concept occidental/européen de possession de la terre et qui mettent en lumière la lutte des Premières Nations pour l'indépendance et faisant la promotion de leur souveraineté. Ainsi, le titre, par exemple, utilise des images et du texte pour aborder l'autonomie des Premières Nations d'un point de vue local. Des lettres en vinyle jaune sur une surface blanche épellent les noms des communautés iroquoïennes d'hier et d'aujourd'hui, comme les localités mohawks de Kanesatake, Kahnawake et Akwesasne, qui ont été au centre de conflits de souveraineté avec les gouvernements municipal, provincial et fédéral. En associant ces communautés à Hochelaga, l'ancienne colonie Haudenosaunee qui était située sur l'île de Montréal, Houle les relie à une longue histoire associée à la terre et soutient leur droit à l'indépendance.

Plusieurs des œuvres de Houle entre 1990 et 2000 sont des réponses politiques aux conflits territoriaux contemporains entre les Premières Nations et le gouvernement canadien, reflétant ce qu'il déclare et peint avec le plus d'éloquence depuis des années : que l'histoire a été un processus continu de limitation du pouvoir et de la terre pour son peuple. *Kanehsatake X*, 2000, et *Ipperwash*, 2000-2001, sont deux œuvres qui répondent à la crise d'Oka – lorsque les Mohawks protestent contre l'empiètement d'un terrain de golf sur leur territoire traditionnel et leur lieu de sépulture au Québec – et aux événements d'Ipperwash, en Ontario – un conflit territorial au cours duquel la Police provinciale de l'Ontario a abattu un manifestant ojibwa non armé, Dudley George. *Kanehsatake X* et *Ipperwash* juxtaposent la toile, le panneau et le texte pour représenter la propriété; les deux œuvres comportent des images photographiques numérisées de pointes de flèches enfouies dans des bandes rouges et jaunes qui imitent les panneaux de signalisation urbains. Les toiles sont peintes en deux nuances de vert



Robert Houle, *Kanehsatake X*, 2000, huile sur toile, épreuve photographique numérique, lettre en acier ionisé, 244 x 503 cm, collection privée.

cobalt, l'une foncée, faisant référence au terrain de golf au centre du conflit d'Oka et aux pins qui bordent les routes. Ils sont comme des palissades et protègent les ancêtres, qui sont symbolisés par les flèches. Dans *Kanehsatake X*, il y a aussi un panneau bleu, une couleur émotionnelle qui, pour Houle, est liée à son ascendance et au pouvoir de l'eau.

Le travail de conservation de Houle a également mis en évidence le lien entre la terre et les peuples autochtones de l'île de la Tortue (Amérique du Nord) en tant que relation ayant une histoire ancienne. En 1992, les célébrations officielles des deux côtés de l'Atlantique marquent le 500<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb dans les Amériques. L'esprit de célébration n'est pas partagé par les peuples autochtones qui ont réagi contre cinq siècles d'oppression et d'exclusion. Au cours de cette année-là, Houle est co-commissaire de *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada* (Terre, esprit, pouvoir : les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada) à Ottawa. Alors qu'une exposition simultanée de la Société des artistes canadiens d'origine autochtone (SACOA)<sup>5</sup> et du Musée canadien de l'histoire à Gatineau, intitulée *Indigena : Perspectives of Indigenous Peoples on Five Hundred Years* (Indigena : perspectives des peuples autochtones sur cinq cents ans), met l'accent sur une critique de l'histoire coloniale, *Land, Spirit, Power* met l'accent sur la terre comme héritage spirituel et politique.

Les recherches de Houle pour l'exposition l'amènent à se concentrer sur la terre, un sujet cohérent dans sa production artistique, mais qu'il abordé dans son travail de conservateur pour la première fois ici. Il s'entretient avec des artistes autochtones aux États-Unis et au Canada, dont Rebecca Belmore (née en 1960), James Luna (1950-2018), Kay WalkingStick (née en 1935) et d'autres. Dans l'article « Sovereignty over Subjectivity », il décrit son expérience : « En sillonnant ce vaste continent, une chose est devenue évidente : l'impact persistant et la physicalité toujours changeante du paysage.

Et quel que soit l'endroit où ils vivaient, ces artistes entretenaient une relation commune à l'espace environnant et à la sanctification du territoire<sup>6</sup> ». Dans son essai pour le catalogue « The Spiritual Legacy of the Ancient Ones », Houle reconnaît le lien des artistes avec l'antiquité, donnant un contexte à l'héritage qui leur a été laissé; il affirme une conviction inébranlable sur le droit inhérent des Premières Nations à la terre appréciée et respectée de leurs ancêtres<sup>7</sup>.



Vue de l'installation de Faye HeavyShield *Untitled* (Sans titre), 1992, bois, ciment, acrylique: 190,5 cm de diamètre lorsqu'en place; éléments : 244,5 x 13,5 cm de diamètre chacun, lors de l'exposition *Land, Spirit, Power* (Terre, esprit, pouvoir), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, photographie prise par Louis Joncas.



### NOUVEAU REGARD SUR LA REPRÉSENTATION

Par son travail de conservateur et ses projets artistiques, Houle remet en question les notions colonialistes qui considèrent l'art autochtone comme un art primitif et une extension des collections ethnologiques. L'historienne de l'art et conservatrice Ruth B. Phillips note que l'indigénisation des musées canadiens a été façonnée par deux événements consécutifs<sup>8</sup>. Tout d'abord, le pavillon des Indiens du Canada à l'Expo 67 à Montréal a critiqué les récits conventionnels sur les relations colons-autochtones qui positionnent le colonisateur comme un être civilisé et les peuples autochtones comme une race en voie de disparition ou ayant besoin d'être assimilée. Deuxièmement, en raison de la protestation généralisée des dirigeants et des communautés autochtones – protestation à laquelle Houle a participé – le gouvernement du Canada est forcé de retirer son Livre blanc de 1969 (« La politique indienne du gouvernement du Canada, 1969 »), qui visait à rendre tous les peuples du Canada hétérogènes et qui aurait des répercussions sur les droits culturels et territoriaux des Premières Nations.



GAUCHE : Une murale de Norval Morrisseau pour le pavillon des Indiens du Canada à l'Expo 67, 1967. Les représentants du gouvernement ont jugé trop controversée la conception de Morrisseau, qui figurait l'allaitement d'ours provenant de la Terre-Mère, et Morrisseau a quitté le projet. DROITE : Vue du pavillon des Indiens du Canada à l'Expo 67, 1967. Ces peintures murales ont été peintes par Francis Kagige. Le totem Kwakiutl a été sculpté par Tony et Henry Hunt. À l'intérieur du pavillon, des documents, des dessins, des œuvres d'art et des photographies d'archives et contemporaines présentaient les conditions déplorables de la colonisation, accompagnées de commentaires attirant l'attention sur son impact sur les peuples des Premières Nations.

La démission de Houle du Musée national de l'Homme à Hull (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire à Gatineau) a contribué à obliger les musées et les galeries d'art publiques à modifier leurs pratiques de collection et d'exposition pour y inclure les voix autochtones. L'exposition *Land, Spirit, Power*, 1992, par exemple, bien que n'excluant pas le politique, concerne avant tout l'art. Elle révèle les deux impératifs auxquels les artistes autochtones contemporains réagissent : la demande d'un moment de l'histoire pour une intervention culturelle et politique et l'exigence d'une acceptation sérieuse de la valeur esthétique de l'art autochtone contemporain. Le Musée des beaux-arts du Canada s'y rallie et commence à intégrer l'acquisition d'œuvres d'artistes autochtones dans la collection permanente aux côtés d'autres artistes contemporains canadiens et internationaux.

De plus, Houle s'engage depuis longtemps à rapatrier les objets historiques des musées ethnographiques et à corriger les présentations inappropriées de ces objets. Par son art visuel, Houle amplifie cette entreprise lors d'une exposition en 1993 à la Galerie d'art de l'Université Carleton, à Ottawa, intitulée *Kanata : Robert Houle's Histories* (Kanata : récits historiques de Robert Houle). Au Musée des beaux-arts du Canada en 1992, Houle tombe sur un

espace d'interprétation près de l'installation *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770, de Benjamin West (1738-1820). Il découvre que le musée a emprunté au British Museum des objets sacrés autochtones qui ont servi d'accessoires d'atelier à West pour sa peinture de fiction. Dans son exposition à l'Université Carleton, Houle parodie le traitement du Musée avec deux œuvres : *Contact/Content/Context* (*Contact/Contenu/Contexte*), 1992, qui montre ses propres mocassins dans une boîte en plexiglas qu'il place près de *Kanata*, 1992, une peinture qui commente la représentation incorrecte d'un guerrier du Delaware pieds nus. L'installation de Houle remet en question la représentation de l'histoire autochtone du musée en imitant sa construction tout en utilisant sa propre langue et ses objets personnels. Il formule ainsi une histoire différente – une histoire qui ébranle une perspective occidentale limitée par les préjugés égoïstes du colonialisme.

Le travail politiquement chargé de Houle inspire une nouvelle génération travaillant en performance, en vidéo, en nouveaux médias et en photographie. Bill Reid (1920-1998), ami et collègue de Houle, a revitalisé l'art haïda traditionnel et a servi de mentor à Robert Davidson (né en 1946). Shelley Niro (née en 1954), Greg Staats (né en 1963) et Jeff Thomas (né en 1956) se sont penchés sur les questions relatives à l'identité autochtone à travers leurs œuvres. De plus, Houle a posé les bases utilisées par les conservateurs – dont Greg Hill (né en 1967), Gerald McMaster (né en 1953) et Wanda Nanibush (née en 1976) – pour revoir les stratégies de collection et positionner l'art autochtone dans la pratique de l'art contemporain.



GAUCHE : Robert Houle, *Working study for Kanata* [painting based on Benjamin West's painting *Death of Wolfe*, 1770] (Étude pour *Kanata* [peinture d'après le tableau de Benjamin West *La mort du général Wolfe*, 1770]), 1991-1992, encre de sérigraphie sur feuille de plastique transparent, d'un bout à l'autre : 21,8 x 28,1 cm; image : 41,9 x 47 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Robert Houle, *Kanata* (détail), 1992, acrylique et crayon Conté sur toile, 228,7 x 732 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



### APPROPRIATION CULTURELLE

L'œuvre de Robert Houle a approfondi la compréhension de l'appropriation culturelle par les musées et les galeries d'art, ainsi que par un large éventail d'institutions et de disciplines (par exemple, la publicité) qui continuent de perpétuer de fausses notions sur les cultures occidentales et autochtones. L'appropriation culturelle se réfère à une dynamique de pouvoir dans laquelle les membres d'une culture dominante prennent des éléments de la culture d'un peuple qui a été systématiquement opprimé. Pour Houle, l'appropriation culturelle concerne le fait que la culture occidentale efface et ignore les voix autochtones en déformant leurs cultures. Parallèlement à toute une histoire de projections culturelles incorrectes dans les peintures, les photographies et les récits écrits des Européens en Amérique du Nord, il y a un manque de représentation des Premières Nations dans la culture contemporaine. Il écrit : « L'exclusion de la représentation occidentale est profondément enracinée et même protégée par une structure qui autorise et légitime certaines représentations tout en en bloquant, interdisant ou invalidant d'autres<sup>9</sup> ».



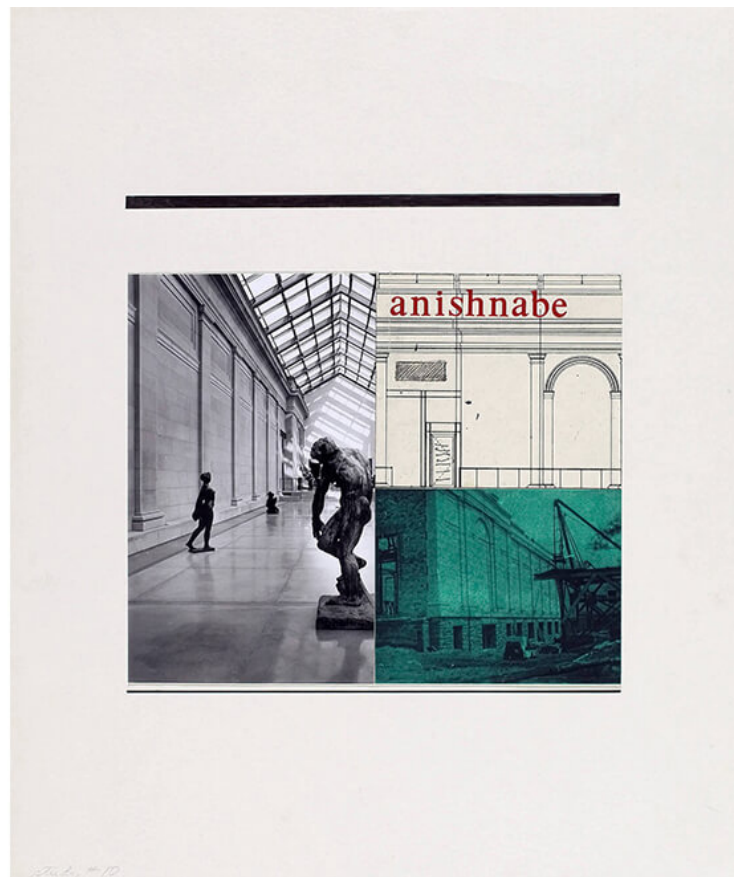
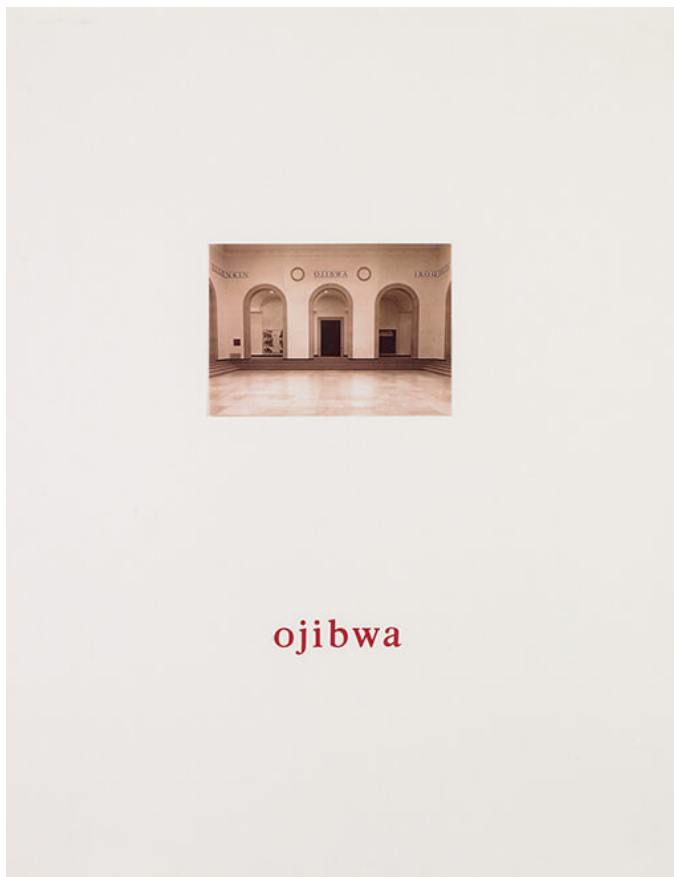
Robert Houle, *Anishnabe Walker Court*, 1993, installation *in situ* à Walker Court, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

En 1985, Houle découvre une installation de l'artiste allemand Lothar Baumgarten (né en 1944) au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, et porte la question de l'appropriation culturelle à l'attention du public. À l'invitation du musée, Baumgarten réalise une œuvre spécifique pour Walker Court, dans le cadre de l'exposition *The European Iceberg : Creativity in Germany and Italy Today* (L'iceberg européen : la créativité en Allemagne et en Italie aujourd'hui), intitulée *Monument for the Native People of Ontario* (*Monument pour les Premières Nations de l'Ontario*), 1984-1985, et destinée à rendre hommage à huit nations de la province, dont les noms sont imprimés en gros caractères romains sur les murs entourant la cour au centre



du musée. Houle est ébranlé par le manque de recherche pour documenter les noms. Certains sont mal orthographiés, et les groupes linguistiques, les régions, les tribus et les bandes sont mélangés sans distinction. L'appropriation par Baumgarten du droit de documenter les noms est également troublante. À propos de l'installation, Houle écrit : « C'est une belle œuvre, conçue comme un hommage, mais le drame humain qu'elle présente n'est malheureusement qu'un programme d'anthropologie romantique du vingtième siècle... une transgression de l'intégrité spirituelle de ceux dont il a écrit les noms qui commande de signaler que leur tradition orale a été violée<sup>10</sup> ».

Lorsque Houle répond à l'installation de Baumgarten avec *Anishnabe Walker Court*, 1993, il se réapproprie les noms tribaux de l'artiste allemand, en les mettant entre guillemets et en les inscrivant en minuscules sur le mur extérieur entourant Walker Court. On y trouve également de la documentation photographique sur les changements apportés à Walker Court au fil des ans, des commentaires sur l'histoire du changement et de la mémoire et sur la façon dont les musées, en tant qu'institutions coloniales, sont sujets à une mauvaise commémoration, comme dans le cas de l'installation de Baumgarten qui affiche incorrectement des images du passé et des icônes de la culture autochtone de l'Ontario<sup>11</sup>.



GAUCHE : Robert Houle, *Ojibwa*, from *Anishnabe Walker Court preliminary study #8* (*Ojibwa, étude préliminaire pour Anishnabe Walker Court #8*), 1994, collage, impressions électrographiques sur papier vélin, 43,5 x 35,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Robert Houle, *Study #10 [for Anishnabe Walker Court]* (*Étude #10 [pour Anishnabe Walker Court]*), 1994, épreuve à la gélatine argentique, photocopie, encre sur feuille de plastique colorée, lettres autocollantes en vinyle, marqueur de point poreux noir, graphite sur papier, papier photographique revêtu de résine et feuille transparente colorée, 43,2 x 35,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Houle choisit fréquemment des mots qu'il repère dans des documents d'archives, des instruments de guerre ou des biens de consommation pour souligner comment l'imagerie des cultures autochtones est exploitée à des fins commerciales ou militaires. Au milieu des années 1990, Houle a commencé à faire des recherches sur la marchandisation des noms de chefs et de tribus célèbres. Ainsi, *These Apaches Are Not Helicopters* (*Ces Apaches ne sont pas des hélicoptères*), 1999, examine l'appropriation des noms autochtones en tant que marchandises et emblèmes de guerre. Cette œuvre *in situ*, installée en quatre fenêtres en demi-lune à la gare ferroviaire VIA Rail de Winnipeg, représente un retour à la maison imaginaire du chef Geronimo (1829-1909) et de ses guerriers apaches. Geronimo est célèbre pour avoir résisté à la colonisation et pris position contre le gouvernement américain pendant près de vingt-cinq ans. Houle a stratégiquement placé une photographie d'archives agrandie de Geronimo sur la fenêtre sud de la station, représentant ainsi la direction traditionnelle de l'arrivée des Apaches. La dernière image, sur la fenêtre, est celle de l'hélicoptère McDonnell Douglas Apache.

De même, l'héritage de Pontiac (1720-1769), un important chef guerrier et diplomate odawa qui a travaillé pour unir les nations algonquiennes de la région des Grands Lacs avec celles des vallées de l'Ohio et du Mississippi, apparaît dans le travail de Houle qui, par ses interventions, tente de restaurer son identité. Le chef Pontiac est un symbole de force et a été assassiné pour des gains financiers; des siècles après sa mort, General Motors a nommé une voiture en l'honneur du héros légendaire. Houle voit cela comme une suprématie capitaliste blanche qui s'approprie le pouvoir associé au chef. Le travail de Houle *Kekabishcoon Peenish Chipedahbung / I Will Stand...* (*Kekabishcoon Peenish Chipedahbung / Je me tiendrai debout...*), 1997, s'inspire de l'histoire, de l'image et de la promesse d'endurance de Pontiac. Houle a assemblé des reproductions de trente-six publicités du vingtième siècle pour diverses automobiles sur lesquelles il a superposé des lettres en vinyle qui épellent « Pontiac » et les noms des nations algonquiennes, reconquérant ainsi l'histoire et le patrimoine autochtone.



GAUCHE : Robert Houle, *These Apaches Are Not Helicopters* (*Ces Apaches ne sont pas des hélicoptères*) (détail), 1999, quatre agrandissements de photos, installation *in situ* de la station de train VIA à Winnipeg. DROITE : Robert Houle, *These Apaches Are Not Helicopters* (*Ces Apaches ne sont pas des hélicoptères*) (détail), 1999, quatre agrandissements de photos, installation *in situ* de la station de train VIA à Winnipeg.

## DÉCOLONISATION

Les intentions de Houle se concentrent sur le fait de forcer les spectateurs à reconsidérer le passé colonial. Son processus artistique dénonçant le legs du colonialisme, notamment son séjour au pensionnat, amalgame diverses formes de souvenirs personnels et collectifs par le dessin et la peinture, et intègre parfois, de façon stratégique, des approches postmodernistes.

La production de deux œuvres majeures aborde l'héritage du système des pensionnats indiens: *Sandy Bay*, 1998-1999, et *Sandy Bay Residential School Series* (*Série sur le Pensionnat indien de Sandy Bay*), 2009. Cette dernière rappelle les expériences sinistres vécues par l'artiste au pensionnat. En réalisant les dessins, il rend visuellement les souvenirs associés à l'expérience qui lui sont revenus à travers les rêves<sup>12</sup>:

J'ai fait un rêve horrible, très net, à propos d'un incident qui m'était arrivé et que j'avais complètement oublié... Alors j'ai... décidé une fois pour toutes que j'allais y faire face... Après chaque dessin, je me sentais totalement épuisé émotionnellement... Mais je dormais bien et le lendemain matin, je recommençais à nouveau<sup>13</sup>.

La création de l'œuvre a été une décolonisation personnelle : « Pour la première fois, j'ai commencé à me parler à moi-même en peignant. Mon corps se décoloniserait avec ma voix<sup>14</sup>.

Dans *Kanata*, 1992, Houle affirme visuellement un récit autochtone d'une histoire politique pour évoquer une autre histoire radicalement différente de celle peinte par Benjamin West dans *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770.

Dans son œuvre, Houle « décolore » les figures

européennes copiées de la peinture de West et vivifie le guerrier en couleur, inversant ainsi les rapports de force. L'œuvre est

« contemporaine avec des délibérations constitutionnelles parallèles dans lesquelles la présence des Canadiens autochtones était de plus en plus grande alors qu'ils [cherchaient] le contrôle de leur destinée<sup>15</sup> ». En s'appropriant la peinture de West, Houle affirme son droit de dépeindre l'expérience des Premières Nations et l'histoire coloniale révisée, positionnant les Premières Nations comme « nations fondatrices » du Canada aux côtés des Français et des Anglais.



Robert Houle, *Sandy Bay Residential School Series [The Morning]* (*Série sur le Pensionnat indien de Sandy Bay [Le matin]*), 2009, bâton d'huile sur papier, l'un de vingt-quatre dessins de 58,4 x 76,2 cm ou 76,2 x 58,4 cm chacun, School of Art Gallery, Université du Manitoba, Winnipeg.



Une œuvre récente de Houle, *O-ween du muh waun [We Were Told]* (*O-ween du muh waun [On nous a dit]*), 2017, remet en question la longue histoire des présomptions coloniales sur la place des peuples autochtones au sein de la Confédération. Commandée par la Confederation Centre Art Gallery de Charlottetown, la peinture offre une vision révisée du sesquicentenaire du Canada. Élaborant sur *Kanata*, Houle concentre une fois de plus son attention sur le guerrier du Delaware de *La Mort du général Wolfe*, mais cette fois-ci, le guerrier est peint à l'huile (par opposition au Conté de couleur), assis seul, au même endroit où Wolfe est mort dans la peinture de West, face à l'est sur les plaines d'Abraham. En éliminant toutes les autres figures de la composition, Houle efface efficacement le colonisateur et s'attaque aux problèmes politiques et culturels actuels. Alors que le Canada cherche à se réconcilier avec les Premières Nations, Houle fait référence à une histoire antérieure à l'invasion de la terre par les Européens. « L'idée du 150 [célébrations pour souligner le 150<sup>e</sup> anniversaire de la Confédération canadienne] n'était pas un problème pour moi, mais plutôt une correction pour clarifier que mon sens du pays remonte plus loin que 1867 », explique Houle. « Notre amitié et nos traités numérotés sont aussi précédés par la présence de nos ancêtres qui remontent à des millénaires<sup>16</sup> ».



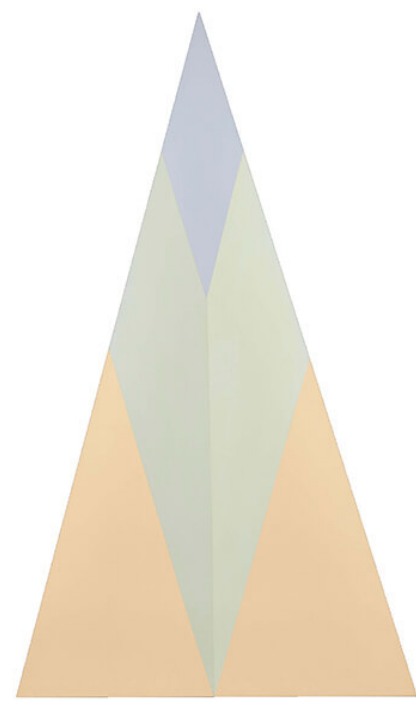
Robert Houle, *O-ween du muh waun [We Were Told]* (*O-ween du muh waun [On nous a dit]*), 2017, huile sur toile, triptyque, 213,4 x 365,8 cm, Confederation Centre Art Gallery, Charlottetown.

## IMPACT

Robert Houle fait une brèche dans la trame d'une histoire de l'art largement eurocentrique au Canada, et met au jour des récits historiques inédits qui s'inscrivent en dehors de l'héritage européen. Utilisant la critique moderne, postmoderne et postcoloniale dans son art, son travail de conservateur et son enseignement, il brise les chaînes du colonialisme pour récupérer et engager des artistes du passé – de Benjamin West et George Catlin (1796-1872) à Barnett Newman (1905-1970) – dans des dialogues qui recontextualisent le présent.

En 1977, en tant que premier conservateur de l'art autochtone contemporain au Musée national de l'Homme, Houle critique la collection et les pratiques d'exposition du musée, ce qui ouvre les consciences à la façon dont les musées et les galeries d'art canadiens malmènent le travail des artistes autochtones. Il fait valoir que leur art devrait être vu avant tout dans les galeries d'art et non dans le contexte d'artefacts anthropologiques ou ethnographiques. Malgré la résistance des autorités muséales, il propose l'achat d'œuvres de Carl Beam (1943-2005) et de Bob Boyer (1948-2004), entre autres. Après sa démission, il poursuit son travail de conservateur indépendant et est responsable de deux expositions marquantes – *New Work by a New Generation* (Nouvelles œuvres par une nouvelle génération) en 1982 et *Land, Spirit, Power* (Terre, esprit, pouvoir) en 1992 – l'une et l'autre mettant à l'avant-plan l'art autochtone dans un milieu contemporain.

En tant que conservateur et créateur, Houle fait partie de cet important groupe d'artistes autochtones qui émergent en tant que créateurs distincts et pertinents dans le paysage artistique canadien. Dans *New Work for a New Generation* et dans l'essai du catalogue qui l'accompagne, par exemple, Houle fait valoir la pratique artistique autochtone en présentant des œuvres fraîches et contemporaines. Il montre la capacité de ces artistes à synthétiser leurs origines, chacun se situant à la lisière du courant dominant ou entre celui-ci et leur communauté. Cela inspire de jeunes générations d'artistes autochtones, dont Bonnie Devine (née en 1952), Rebecca Belmore et Shelley Niro. Houle n'est pas contre la tradition, mais figure parmi les premiers à proclamer que le travail autochtone est assez sophistiqué pour mériter l'attention en tant qu'art grand public.



GAUCHE : Robert Houle, *Warrior Lances for Temagami* (*Lances de guerrier pour Temagami*), 1989, médias mixtes, diamètre de la base : 5 x 76.2 cm, diamètre total : 152,5 x 76,2 cm, Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau. DROITE : Robert Houle, *Wigwam*, 1972, acrylique sur toile, 209 x 121 cm, Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau. Il s'agit de l'une de douze toiles de Robert Houle inspirées de poèmes d'amour.

Il est indéniable que Houle a changé le paysage de l'art canadien. Aujourd'hui, les musées d'art et les galeries d'art publiques embauchent des conservateurs autochtones; Wanda Nanibush occupe un poste au Musée des beaux-arts de l'Ontario et Greg Hill au Musée des beaux-arts du Canada. Les artistes autochtones contemporains figurent dans les collections permanentes et sont considérés au même titre que les artistes et les mouvements contemporains plutôt que comme entités distinctes. Les institutions engagent un mouvement conscient vers la décolonisation des espaces et le réaménagement des politiques de collection. Des artistes autochtones sont maintenant exposés aux côtés d'autres artistes d'origines et de pays différents. Au milieu de tous ces changements positifs, Houle a ouvert la voie, son travail participant à la réécriture de l'histoire de l'art et de l'histoire culturelle.



Robert Houle travaillant sur *Sandy Bay Residential School I* (*Pensionnat indien de Sandy Bay I*), 2012, photographie tirée de la vidéo de Shelley Niro, *Robert's Paintings* (2011).





# STYLE ET TECHNIQUE

La pratique artistique de Robert Houle embrasse les traditions culturelles associées à son héritage saulteaux, qui se reflète dans son utilisation de la couleur, son formalisme et sa sensibilité aux matériaux et à leurs propriétés symboliques. De plus, l'école de l'expressionnisme abstrait, en particulier le peintre Barnett Newman, ont un ascendant majeur sur son œuvre. Sa pratique combine des procédés abstrait et figuratif, et révèle de multiples approches stylistiques. Houle utilise le collage, le texte, le son, la vidéo et l'installation mixte, bien que la peinture demeure sa forme d'expression la plus essentielle.



## ABSTRACTION ET COULEUR

Certaines traditions culturelles autochtones évitent la figuration dans la conception de leurs œuvres parce qu'elle entrave l'expression de « l'essence » d'un objet<sup>1</sup>. En intégrant des éléments du patrimoine Anishnabe<sup>2</sup> à l'abstraction, en fusionnant le spiritualisme sauteaux et moderniste, Houle réconcilie les tendances de l'art contemporain avec les traditions autochtones. Dès le début de son parcours artistique, Houle est attiré et nourri par les mouvements et les praticiens de l'art moderne – dont le néoplasticisme, l'expressionnisme abstrait et le plasticisme – ainsi que par les dessins géométriques anishnabes et les ouvrages traditionnels en piquants de porc-épic. Ses influences en abstraction comprennent plusieurs figures emblématiques : Piet Mondrian (1872-1944), Barnett Newman (1905-1970), Jackson Pollock (1912-1956) et Mark Rothko (1903-1970), artistes dont les œuvres dépendent de la clarté structurelle et de l'expression de la spiritualité et des émotions à travers les champs de couleurs.

La peinture *Ojibwa Motif, Purple Leaves, Series No. 2* (*Motif ojibwa, Série Feuilles pourpres n° 2*), 1972, illustre bien l'amalgame entre l'art moderne et les dessins autochtones chez Houle. Ses abstractions en forme de feuilles ressemblent aux dessins géométriques anishnabes traditionnels tout en faisant écho à une approche stylistique utilisée par Frank Stella (né en 1936), abstractionniste new-yorkais, dans ses formes géométriques

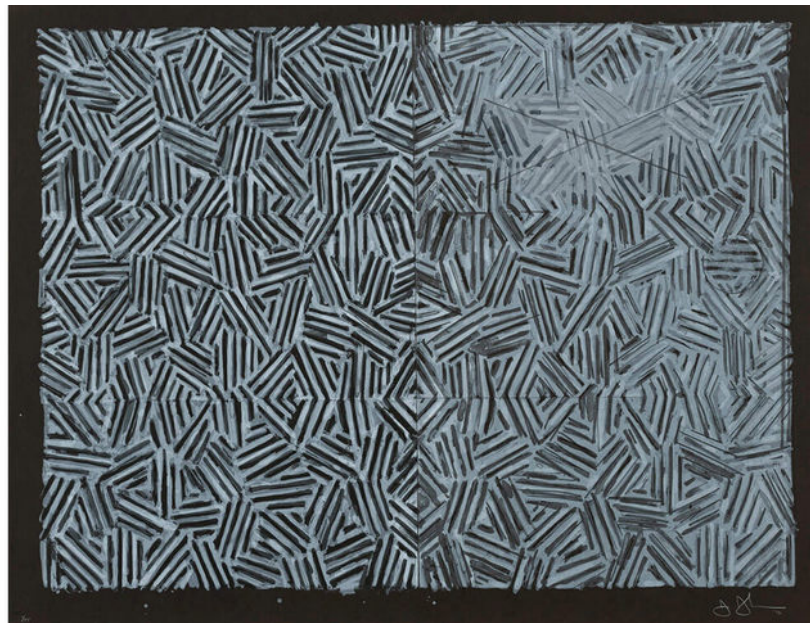
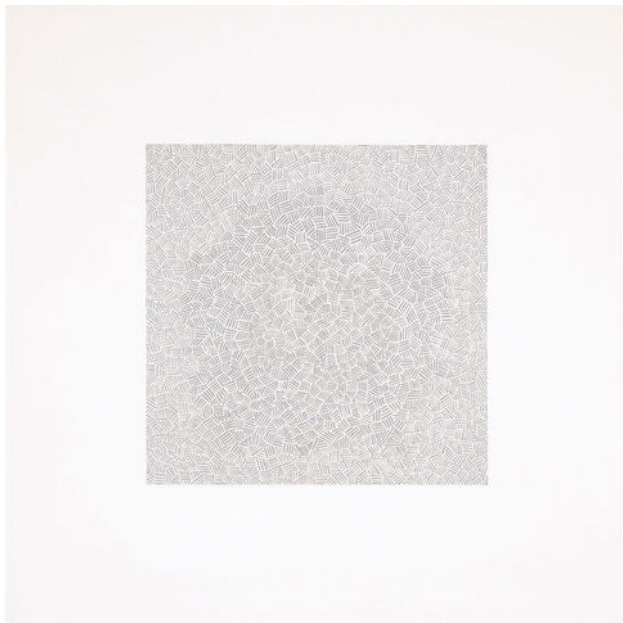
monochromatiques. Houle attribue son utilisation de l'abstraction, dans des œuvres anciennes telles que *Red Is Beautiful* (*Le rouge est beau*), 1970, à son séjour à l'Université McGill alors qu'il étudiait sérieusement l'art abstrait, et à ses recherches sur les objets sacrés que l'on retrouve dans la collection permanente du Musée national de l'Homme à Hull (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire à Gatineau), comme le bâton de guerrier, le pare-flèche ou le mât de la danse du soleil.

Pour Houle, la couleur et la lumière sont spirituelles, et l'amalgame du spiritualisme autochtone et du modernisme par la couleur inspire un dialogue entre le spirituel et le poétique. Dans une série abstraite *Sans titre* de 1972 inspirée de poèmes d'amour, Houle utilise la tradition de la géométrie sacrée et de la couleur symbolique pour parler de la terre et du cosmos. Les peintures sont composées de formes géométriques simples et de couleurs discrètes, comme dans *Wigwam* et *The Stuff of Which Dreams Are Made* (*Les choses dont les rêves sont faits*). Leur qualité de réserve évoque l'abstraction spirituelle, telle que pratiquée par Newman, Rothko et d'autres expressionnistes abstraits et en référence aux dessins géométriques traditionnels ojibwas chez Houle,



GAUCHE : Robert Houle, *Ojibwa Motif, Purple Leaves, Series No. 2* (*Motif ojibwa, Série Feuilles pourpres n° 2*), acrylique sur toile, 91,4 x 61 cm, Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa. DROITE : Frank Stella, *Lac Laronge IV*, 1969, polymère acrylique sur toile brute, 274,6 x 411,5 cm, Toledo Museum of Art.

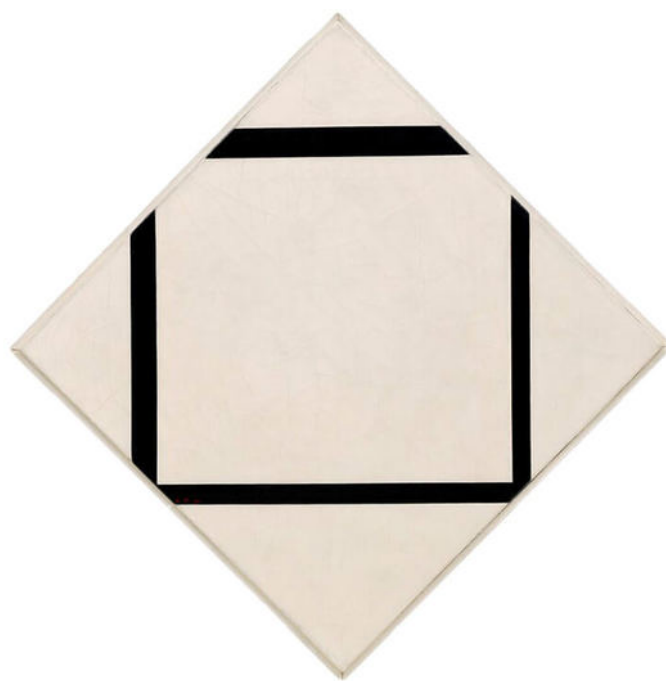
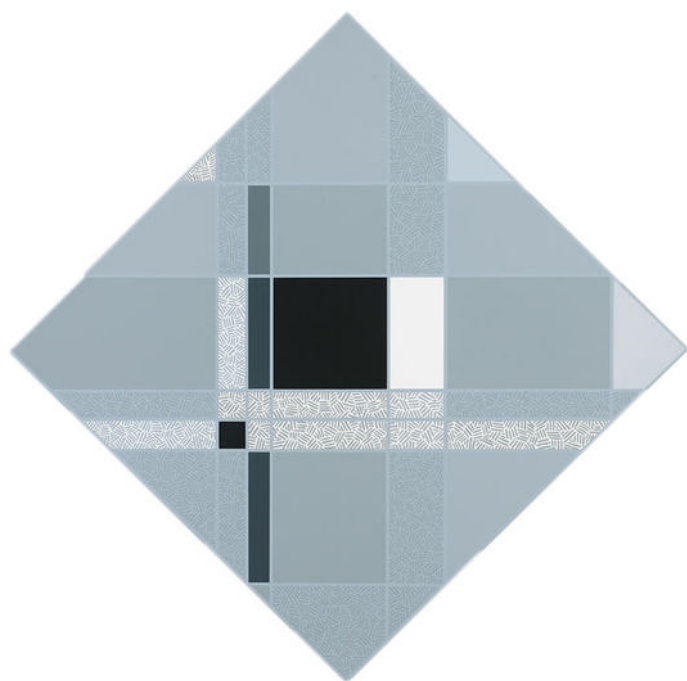
qui, à son tour, affirme la survie de la spiritualité autochtone dans le monde moderne. Dans des tableaux comme *Square No. 3 (Carré n° 3)*, 1978, et *Punk Schtick*, 1982, Houle utilise de petites taches pour créer un effet de hachures linéaires qui fait écho à la fois à la broderie en piquants de porc-épic et au style de Jasper Johns (né en 1930), dont Houle découvre l'œuvre à la fin des années 1970.



GAUCHE : Robert Houle, *Square No. 3 (Carré n° 3)*, 1978, acrylique sur toile, sur support en bois peint, 85,2 x 85,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Jasper Johns, *Corpse and Mirror (Cadavre et miroir)*, 1976, lithographie, édition 58, 73,2 x 96,4 cm, Museum of Modern Art, New York.

Houle superpose souvent des motifs autochtones sur des pratiques associées à l'art occidental. Par exemple, *Diamond Composition (Composition de diamant)*, 1980, rappelle les œuvres géométriques en forme de diamant de Mondrian. Tirant parti d'un bleu monochromatique, la couleur spirituelle de Houle (donnée par cérémonie, dans le cadre de la tradition anishnabe), l'artiste perturbe la géométrie du tableau en incorporant des traits parallèles à hachures croisées qui ressemblent à des piquants de porc-épic. En agissant ainsi, selon l'historien de l'art Mark Cheetham, Houle « infecte » la pureté souvent associée au modernisme<sup>3</sup>. Le hachurage croisé crée une intrusion ou une tension esthétique dans l'œuvre parce qu'il « ajoute un élément supplémentaire » – une technique que Houle a empruntée à la théorie suprématiste de Kazimir Malevich (1878-1935). Au fil de son œuvre, Houle figure des « éléments supplémentaires » qui vont des piquants de porc-épic au symbole d'une étoile du matin saulsteaux, en passant par la superposition de photographies d'archives sur du texte.





GAUCHE : Robert Houle, *Diamond Composition (Composition de diamant)*, 1980, sérigraphie sur papier, édition 11/75, 87 x 87 cm, Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa. DROITE : Piet Mondrian, *Composition No. 1 Lozenge with Four Lines (Composition n° 1 : Losange avec quatre lignes)*, 1930, huile sur toile, axe vertical 105 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Houle conçoit aussi souvent le paysage en termes abstraits. *Muhnedobe uhyahyuk* [*Where the gods are present*] (*Muhnedobe uhyahyuk* [Là où les dieux sont présents]), 1989, par exemple, montre de grands champs de couleurs expressifs et symboliques tout en témoignant de la grandeur de la lumière, de l'eau et du ciel du Manitoba. En Ojibwa, chaque fois que le mot *uhke* est prononcé, il s'agit plus d'une exaltation de l'humanité [qui fait partie de la nature] que d'une déclaration de propriété<sup>4</sup> ». Les toiles sont brossées de façon lâche et leur caractère distinctif est mis en valeur par des marques gestuelles, des croix et des lignes verticales, horizontales et obliques qui font référence à des bâtons de guerrier et à des ouvrages en piquants de porc-épic. Rappelant les champs de couleurs spiritualisés de Rothko, les rectangles de couleur non modulée, aux arêtes adoucies, ont chacun un registre supérieur et inférieur qui peut être lu comme le ciel et la terre. Les espaces intérieurs sont articulés par des éléments linéaires qui se mêlent plutôt que par des éléments linéaires à arêtes dures. De l'autre côté de la toile se trouve la marque gestuelle caractéristique de Houle, qui ressemble à une signature spontanée. Ce geste imprègne toutes ses peintures et constitue pour lui la « ligne de guérison de son art<sup>5</sup> ».

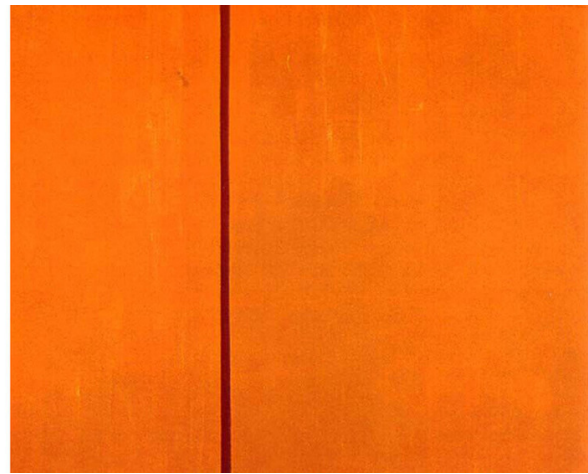
### L'INFLUENCE DE BARNETT NEWMAN

Le peintre expressionniste abstrait Barnett Newman incarne sans doute l'influence stylistique et technique la plus marquante de Houle. Il se souvient : « J'étais debout dans la galerie du musée Stedelijk, regardant l'œuvre de Piet Mondrian, je me suis retourné et elle était là, la *Cathedral* de Barnett Newman et à côté d'elle, *Cantos*. Cela incarnait tout ce à quoi j'aspirais<sup>6</sup> ». L'absence de toute référence à la nature littéralement ou indirectement par des symboles ou

des couleurs dans l'œuvre de Mondrian est décevante pour Houle, qui vient de ce qu'il appelle « une culture centrée sur la terre »; l'œuvre de Newman propulse la pratique de Houle dans une nouvelle direction. Newman, dit Houle, « m'a sauvé de Mondrian<sup>7</sup> ».

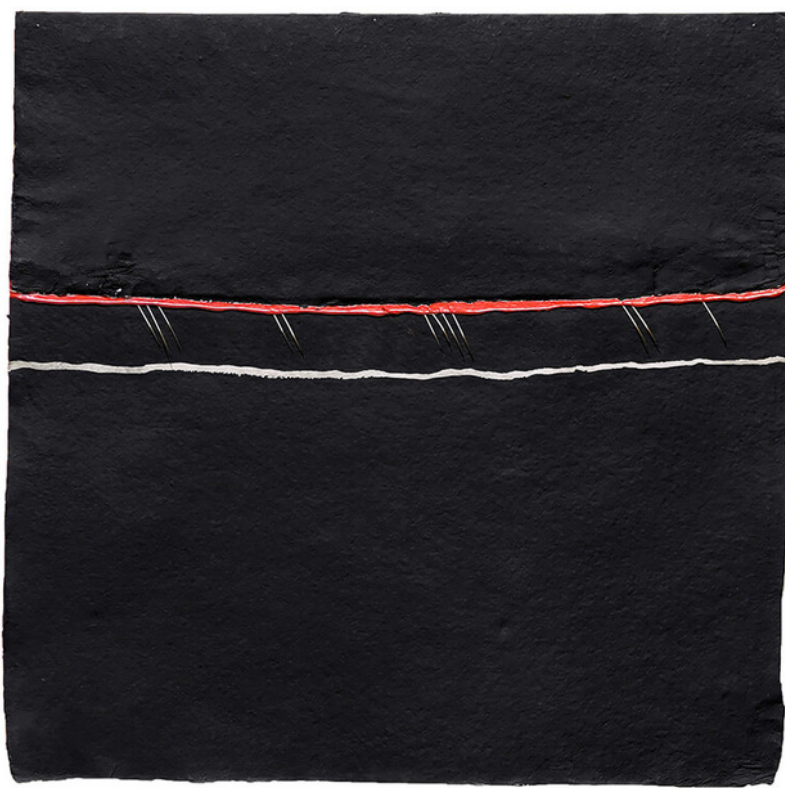
Comme Houle, Newman ressent vivement la puissance spirituelle de l'art amérindien ancien et historique, bien qu'il ne l'ait jamais étudié. Newman a organisé des expositions, comme *Northwest Coast Indian Painting* (Peintures des Indiens de la côte nord-ouest) (avec Tony Smith), qui a eu lieu à la Betty Parsons Gallery à New York en 1946. Pour ses propres œuvres d'art, Newman cherche un pouvoir spirituel semblable à celui qu'il a découvert dans l'art autochtone; et il insiste sur la valeur esthétique de l'art de la côte du nord-ouest plutôt que sur son mérite ethnographique – une position que Houle apprécie chez l'artiste américain, tout comme sa compréhension de l'abstraction en tant que forme et émotion.

Le lieu est au premier plan dans la pratique et la théorie des deux artistes. Newman produit une immense abstraction *colour-field* inspirée par le vaste espace du nord du Canada dans *Tundra* (*Toundra*), 1950, qui a influencé *Muhnedobe uhyahyuk* [*Là où les dieux sont présents*], 1989<sup>8</sup>, une œuvre abstraite dans laquelle Houle représente un paysage du Manitoba. Les deux artistes ont également réalisé des abstractions qui se rapportent à des conflits historiques : Newman dans *Jericho*, 1968-1969, (lorsque Jericho a été occupé par Israël pendant la guerre des Six-Jours de 1967) et Houle avec *Kanehsatake X*, 2000, (à propos de la crise d'Oka de 1990).



GAUCHE: Robert Houle, *Muhnedobe uhyahyuk* [*Where the gods are present*] (*Muhnedobe uhyahyuk* [*Là où les dieux sont présents*]) (Matthieu), 1989, huile sur toile, l'une de quatre toiles de 244 x 182,4 x 5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.  
DROITE: Barnett Newman, *Tundra* (*Toundra*), 1950, huile sur toile, 182,3 x 226,1 cm, collection privée.

Newman et Houle honorent des figures héroïques – Newman avec *Ulysse*, 1952, un hommage au roi grec classique d'Ithaque, et Houle avec une série d'œuvres célébrant le chef Pontiac, comme dans *Pontiac Conspiracy* (*La conspiration de Pontiac*), 1997. Les abstractions en série traitant de thèmes bibliques sont également significatives : Newman dans *Stations of the Cross* (*Chemin de croix*), 1958-1966, et Houle dans *Parfleches for the Last Supper* (*Pare-flèches pour la dernière Cène*), 1983. Le fait que Newman soit juif et s'intéresse à des sujets catholiques a inspiré Houle, en tant que Saulteaux, à faire de même.



GAUCHE : Barnett Newman, *First Station* (Première station), 1958, de la série *Stations of the Cross* (Chemin de croix), Magna sur toile, 197,8 x 153,7 cm, National Gallery of Art, Washington D.C. DROITE : Robert Houle, *Parfleches for the Last Supper [Judas]* (Pare-flèches pour la dernière Cène [Judas]), 1983, acrylique et piquants de porc-épic sur papier, l'une de treize toiles de 56 x 56 cm, Winnipeg Art Gallery.

Comme Newman, Houle peint de grands champs de couleurs expressifs pour évoquer l'émotion. En se distinguant de lui toutefois, Houle recourt à l'abstraction dans un désir d'inverser l'histoire de l'exclusion des artistes des musées d'art et des galeries d'art publiques. Bien que son tableau emblématique *Kanata*, 1992, rappelle l'utilisation du rouge et du bleu par Newman dans l'œuvre *Voice of Fire* (Voix de feu), 1967, l'appropriation par Houle de ces champs de couleurs sert également une fin politique<sup>9</sup>. Le rouge et le bleu dénotent son angoisse devant la position autochtone entre les deux pays européens – britannique et français – qui formaient l'État-nation du Canada. De même, les œuvres de Houle *Palisade I* (Palissade I), 1999, et *Palisade II* (Palissade II), 2007, contiennent des références visuelles directes aux abstractions en trois parties de Newman – la série *Onement*, 1948, et *Chemin de croix* avec leurs bandes verticales de couleur, ou « zips<sup>10</sup> ». Cependant, dans les œuvres de Houle, les bandes verticales vertes et blanches représentent la structure formelle et la fonction commémorative des ceintures wampum.

### APPROPRIATION ET DÉCONSTRUCTION

L'un des moyens les plus puissants et persuasifs de s'attaquer à l'inexactitude historique ou à la politique identitaire est l'appropriation, habituellement au moyen de photographies et de textes. Revisiter les images et les écrits du passé ou de la culture populaire permet aux artistes d'attirer l'attention sur les dimensions idéologiques de la représentation visuelle, soulevant des questions sur des sujets tels que la race, l'ethnicité, le genre et la sexualité.



Retravailler des images peut être un geste affirmatif, une façon d'investir la culture avec de nouvelles vérités. Depuis le début de sa carrière, Houle aborde les questions d'appropriation culturelle et de représentation dans son travail. La réappropriation est au cœur de son œuvre comme moyen de reconquête de l'identité et de la souveraineté autochtones.

*Premises for Self-Rule* (Prémisses de l'autonomie), 1994, est la première œuvre dans laquelle Houle incorpore des photographies – en l'occurrence de vieilles cartes postales avec des images photographiques ethnographiques qui documentent un groupe d'hommes et de femmes autochtones réunis à Fort Macleod, en Alberta, en 1907.

Choisies pour leurs qualités narratives et stratégiquement placées au-dessus d'extraits de textes tirés de traités rendus au pochoir sur plexiglas, les émulsions photographiques jouent un rôle important dans l'activation du contenu formel et historique de chaque œuvre. Parallèlement à un processus de déconstruction (les photographies masquant certaines sections des traités), les photographies dénotent une tension puissante entre les mots écrits des textes et la tradition orale.

Houle pousse le thème de l'appropriation et de la déconstruction plus loin dans ses œuvres de nomenclature qui explorent l'appropriation culturelle occidentale des noms à des fins commerciales (par exemple, Washington Redskins, Edmonton Eskimos, Oneida flatware, Jeep Cherokee). Jusqu'à récemment, l'utilisation de ces épithètes était si bien établie qu'elle n'était pas remise en question. Au milieu des années 1990, Houle commence à créer des œuvres qui sondent délicatement l'objectivation des peuples autochtones et des héros comme les chefs Geronimo et Pontiac, comme dans *Kekabishcoon Peenish Chipedahbung / I Will Stand...* (*Kekabishcoon Peenish Chipedahbung / Je me tiendrai debout...*), 1997. Houle s'approprie ici des reproductions de trente-six publicités automobiles Pontiac d'époque sur lesquelles il dépose du texte en lettres de vinyle au nom de dix-huit nations autochtones qui se sont jointes au porteur original du nom Pontiac – Kaskaskia, Miami, Ojibwa, Winnebago, Mascouten, Fox, Ottawa, Kickapoo, Wea, Huron, Piankashaw, Seneca, Delaware, Mingo, Potawotomi, Shawnee, Menominee, Sauk. Quels que soient les messages subliminaux voulus par les annonceurs, les altérations de Houle les subvertissent. En encadrant ces icônes du milieu du siècle et en superposant ses propres commentaires, Houle récupère son histoire et son héritage.



Robert Houle, *Kekabishcoon Peenish Chipedahbung [I Will Stand in Your Path Till Dawn]* (*Kekabishcoon Peenish Chipedahbung [Je me tiendrai sur ton chemin jusqu'à l'aube]*), 1997, trente-six annonces publicitaires de troisième génération sur fond latex rouge avec lettrage en vinyle, 63,8 x 550 cm, la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

### ÉMULATION DU SACRÉ

À travers l'art de Houle se glisse l'émulation d'objets rituels. Dans la pratique de la peinture, Houle imagine le potentiel de redonner vie aux matériaux autochtones qui ont été laissés pour morts à l'intérieur des musées et galeries ethnographiques. Il commence à réaliser des œuvres ressemblant à des pare-flèches, des bâtons de guerrier et des boucliers dans l'intention de réhabiliter les objets sacrés.

Deux de ces premières œuvres, l'une et l'autre intitulées *Warrior Stick* (*Bâton de guerrier*), 1982 et 1983, sont des rendus abstraits de bâtons de guerrier sacrés que Houle a découverts au Musée national de l'Homme. Dans *Punk Schtick*, 1982, (avec un titre qui dément sa référence sérieuse à l'axe mundi comme les mâts de la danse du soleil), une technique de hachures croisées divise les zones supérieure et inférieure; et pourtant, l'œuvre relie le ciel et la terre – deux entités très importantes dans le cosmos des Plaines et dans l'esthétique de Houle. Une autre œuvre, *Sun Dance Pole* (*Mât de la danse du soleil*), 1982, est formellement similaire à *Punk Schtick* mais son rendu est sculptural, la pièce surmontée d'une touffe de foin d'odeur. En fusionnant les techniques d'abstraction avec les objets sacrés traditionnels, Houle communique la nature de ces symboles autochtones des Plaines comme élevés au-delà du physique et dans le domaine du spirituel. Ces œuvres sont des précurseurs de d'autres œuvres dans lesquelles il combine abstraction et iconographie autochtone, tout en employant la couleur symbolique, comme dans *Pare-flèches pour la dernière Cène*, 1983; en incorporant des matériaux tels que l'acier utilisé dans *Innu Parfleche* (*Pare-flèche innu*), 1990; et en mettant l'accent sur la forme, comme dans *Drum* (*Tambour*), 2015.



Robert Houle, *Innu Parfleche* (*Pare-flèche innu*), 1990, huile, acrylique, fer, encre, métal, plume de hibou et cuir de mammifère, 66,2 x 68 x 8 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau.

Plusieurs des peintures de Houle sont des représentations de pare-flèche, un sac de médecine de forme rectangulaire avec un pli qui représente la rencontre de la terre et du ciel. Houle imprègne ses œuvres d'art d'une signification privée et personnelle en y incorporant des éléments codifiés qu'il est le seul à connaître. Il inclut également des références à des objets et symboles culturels. Ainsi, dans *Pare-flèches pour la dernière Cène*, Houle utilise du papier fait à la main, plie la partie supérieure pour ressembler à un pare-flèche, et après avoir peint la surface, il relie physiquement le pli avec des points de piquants de porc-épic en diagonale, comme ceux qui décorent les vêtements et les contenants autochtones du Nord-Est. Dans *Parfleches for the last Supper #5: Philip* (*Pare-flèches pour la dernière Cène #5 : Philippe*), des croix jaunes à branches égales flottent sur un champ de couleur rouge vif. Bien qu'elle rappelle la croix chrétienne, cette croix sauteaux renvoie à l'étoile du matin dans le cosmos et la couleur jaune fait référence à la cérémonie de la danse du soleil.

En 1990, lorsque Houle commence à expérimenter avec l'acier, il réalise *Pare-flèche innu* en utilisant des morceaux de ferraille sur lesquels il avait demandé au regretté et légendaire programmeur du Festival international du film de Toronto, David Overby (1936-1998), de rouler sa voiture à plusieurs reprises pour en modifier la forme. L'œuvre rend hommage aux Innus du Nord du Québec qui, à la fin des années 1980, étaient plongés dans des luttes pour empêcher les manœuvres militaires de survol au-dessus de leur territoire. Ici, la forme du pare-flèche fonctionne comme une métaphore de la résistance. Dans des tableaux tels que *Parfleche for Norval Morrisseau* (*Pare-flèche pour Norval Morrisseau*), 1999, et *Parfleche for Edna Manitowabi* (*Pare-flèche pour Edna Manitowabi*), 1999, Houle a spécialement choisi ses couleurs pour représenter symboliquement les deux artistes influents et, en termes abstraits, évoque la forme de l'objet sacré en leur hommage. Comme le dit Houle, « Quelle meilleure façon d'honorer les gens qui ont joué un rôle important dans ma vie<sup>11</sup>? ».





GAUCHE: Robert Houle, *Parfleche for Norval Morriseau* (*Pare-flèche pour Norval Morriseau*), 1999, huile sur toile, 101,6 x 50,8 cm, collection de l'artiste. DROITE: Robert Houle, *Parfleche for Edna Manitowabi* (*Pare-flèche pour Edna Manitowabi*), 1999, huile sur toile, 101,6 x 50,8 cm, collection de l'artiste.

### DE LA PEINTURE À L'INSTALLATION

Bien que la peinture ait été et demeure un pilier de l'œuvre de Houle, il commence à faire des installations au milieu des années 1980 comme moyen d'exprimer de façon créative ses idées politiques, comme on peut le voir dans *Everything You Wanted to Know about Indians from A to Z* (*Tout ce que vous vouliez savoir sur les Indiens de A à Z*), 1985. Ici, en suggérant la forme commune et accessible d'une étagère de bibliothèque, Houle fait prendre conscience de l'inadéquation de la documentation et de l'appropriation des noms autochtones dans les livres. Pour Houle, le processus de création d'une œuvre combiné avec l'installation d'une œuvre dans un lieu – dans ce cas, dans un musée d'art – conduit à un espace de changement politique et culturel.

Houle est un artiste qui comprend l'espace sacré, et son travail s'étend rapidement à des installations *in situ* qui portent sur la souveraineté. Avec la reconquête comme objectif, il traite ses sites d'installation comme des points de repère où le savoir existe. *Zero Hour* (Heure zéro), sa première installation *in situ*, fait partie de l'exposition *Beyond History* (Au-delà de l'histoire) à la Vancouver Art Gallery en 1989. L'œuvre marque le quarante-quatrième anniversaire de la première explosion nucléaire dans le désert du Nouveau-Mexique, son intention étant un avertissement inquiétant pour l'humanité. Une inscription sur un mur noir, « For as long as the sun shines, the rivers flow, the grass grows ... (Tant que le soleil brille, les rivières coulent, l'herbe pousse...) », est une phrase bien connue et souvent citée qui, autrefois, faisait référence à la possibilité d'une coexistence harmonieuse des colonisateurs et des peuples des Premières Nations pour l'éternité.



Robert Houle, *Zero Hour* (Heure zéro), 1988, installation de médias mixtes : huile sur toile, texte sur un mur peint avec latex noir opaque, laser rouge avec miroir, sable, deux peintures de sable, l'une rectangulaire, l'autre circulaire, et quatre peintures, chacune : 168 x 168 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston.

Dans l'histoire du Canada, de nombreux documents racontent des histoires de conquête et d'expansion, de commerce et de développement, dans lesquelles les aspirations coloniales ont nui à d'innombrables peuples autochtones. Les Premières Nations ont été exclues du récit d'une telle histoire. La recherche impeccable de Houle dans les documents officiels et non officiels exige la récupération extensive d'informations liées à une véritable histoire des Premières Nations. Pour son travail sur un site spécifique, il commence par une recherche sur l'emplacement et son histoire antérieure, qu'il s'agisse d'un musée, d'une institution gouvernementale ou d'un terrain particulier.



GAUCHE : Robert Houle, *These Apaches Are Not Helicopters* (Ces Apaches ne sont pas des hélicoptères) (détail), 1999, quatre agrandissements de photos, installation *in situ* de la station de train VIA à Winnipeg. DROITE : Robert Houle, *These Apaches Are Not Helicopters* (Ces Apaches ne sont pas des hélicoptères) (détail), 1999, quatre agrandissements de photos, installation *in situ* de la station de train VIA à Winnipeg.



Pour son exposition *Sovereignty over Subjectivity* (La souveraineté défie la subjectivité) à la Winnipeg Art Gallery en 1999, Houle produit trois projets *in situ* cette année-là, tous associés à l'histoire et à la souveraineté : *Morningstar* (Étoile du matin) au Manitoba Legislative Buildings, *These Apaches are Not Helicopters* (Ces Apaches ne sont pas des hélicoptères) à la gare de VIA Rail, et *Gambling Sticks* (Bâtons de jeu), une installation permanente sur un site sacré où les rivières Rouge et Assiniboine se rencontrent à Winnipeg et un endroit où, historiquement, les peuples autochtones se rencontraient, campaient et échangeaient des marchandises. Dans *Bâtons de jeu*, Houle marque visuellement l'importance du lieu avec vingt et une répliques en bronze agrandies de bâtons de jeu Tahltan. Historiquement, les bâtons de jeu étaient utilisés pour passer le temps lorsque les membres des Premières Nations se rencontraient à la jonction de la rivière et n'étaient pas directement occupés à faire du commerce. En plantant ces bâtons à cet endroit, Houle honore symboliquement le lieu et le transforme en un espace spirituel qui ancre son identité culturelle et son lien personnel avec le Manitoba.

Entre 1994 et 1996, Houle entreprend plusieurs travaux de conception avec le département d'urbanisme de la ville de Toronto. Après avoir fait des recherches archivistiques approfondies, Houle fait surgir des voix anciennes de documents écrits, les matérialisant dans les œuvres. Les installations d'art public permanentes qui en résultent sont des déclarations sur la propriété de la mémoire et affirment ce qui a existé historiquement – les cours d'eau, les grenouilles et les canoës, par exemple – au sein de paysages aujourd'hui urbains. Le long de la rue York, dans un secteur qui relie la gare ferroviaire et la boucle du métro de Toronto à la rive du lac Ontario, se trouve un sentier piétonnier. Houle a marqué une route vers le lac sur cette terre, qui remplit une zone qui était autrefois de l'eau. Une autre installation de Houle retrace le chemin du ruisseau Garrison, qui coule maintenant sous terre à travers une série d'égouts pluviaux. Dans les deux œuvres, Houle a conçu des animaux coulés en bronze sur des trottoirs, au sein des rues et parcs du quartier.



GAUCHE : Robert Houle, *Gambling Sticks* (Bâtons de jeu), 1999, bronze, vingt-et-une œuvres *in situ* de 8,3 x 40 cm chacune, photographie prise par Serge Saurette, The Forks, Winnipeg. DROITE : Robert Houle, *Gambling Sticks* (Bâtons de jeu) (détail), 1999, bronze, vingt-et-une œuvres *in situ* de 8,3 x 40 cm chacune, photographie prise par Serge Saurette, The Forks, Winnipeg.





Les œuvres de Robert Houle se retrouvent dans de nombreuses collections publiques et privées à travers le Canada. Les collections publiques les plus riches de ses œuvres sont le Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, le Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa et la Winnipeg Art Gallery. Des installations publiques importantes sont situées à Toronto et à Winnipeg. Les œuvres énumérées ci-dessous ne sont pas toujours visibles et ne représentent pas la collection complète des œuvres de Houle dans chaque établissement. Pour les œuvres produites en plusieurs éditions, la sélection suivante d'institutions comprend celles qui ont au moins une édition dans leur collection.

---

## AGNES ETHERINGTON ART CENTRE

Queen's University  
36, avenue University  
Kingston (Ontario) Canada  
613-513-2190  
[agnes.queensu.ca/](http://agnes.queensu.ca/)



### Robert Houle, *Zero Hour (Heure zéro)*, 1988

Installation de médias mixtes :  
huile sur toile, texte sur un mur  
peint avec du latex noir opaque,  
laser rouge avec miroir, sable,  
deux peintures de sable, l'une  
rectangulaire, l'autre circulaire, et  
quatre peintures, chacune : 168 x  
168 cm

---

## CENTRE D'ART AUTOCHTONE

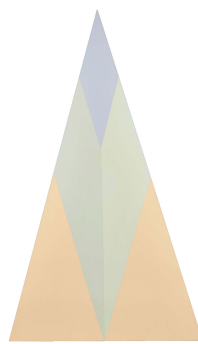
Affaires autochtones et du Nord Canada  
10, rue Wellington  
Gatineau (Québec) Canada  
819-994-1262  
[aadnc-aandc.gc.ca/eng/](http://aadnc-aandc.gc.ca/eng/)



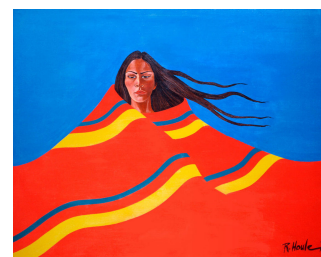
Robert Houle, *Epigram the Shortest Distance (Épigramme la plus courte distance)*, 1972  
Acrylique sur toile  
125 x 128 cm



Robert Houle, *Love Games (Jeux d'amour)*, 1972  
Acrylique sur toile  
127,5 x 127,5 cm



Robert Houle, *Wigwam*, 1972  
Acrylique sur toile  
209 x 121 cm



Robert Houle, *Morning Star (Étoile du matin)*, 1976  
Acrylique sur toile  
121 x 151 cm

---



**Robert Houle, *Rainbow Woman (Femme arc-en-ciel)*, 1982**

Bois avec peinture alkyde  
13,6 x 249 x 4,2 cm



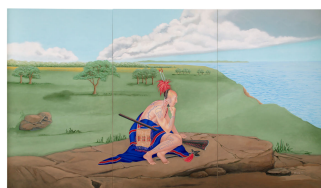
**Robert Houle, *Warrior Lances for Temagami (Lances de guerrier pour Temagami)*, 1989**

Médias mixtes  
Base : 5 x 76,2 cm de diamètre;  
d'un bout l'autre : 152,5 x 76,2  
cm de diamètre

---

## CONFEDERATION CENTRE ART GALLERY

145, rue Richmond  
Charlottetown (Île-du-Prince-Édouard) Canada  
902-628-6142  
[confederationcentre.com/venues/art-gallery/](http://confederationcentre.com/venues/art-gallery/)



**Robert Houle, *O-ween du muh waun [We Were Told] (O-ween du muh waun [On nous a dit])*, 2017**

Huile sur toile  
Triptyque, 213,4 x 365,8 cm

---



---

## GALERIE D'ART DE HAMILTON

123, rue King Ouest  
Hamilton (Ontario) Canada  
905-527-6610  
artgalleryofhamilton.com



**Robert Houle, *Aboriginal Title*  
(*Titre aborigène*), 1989-1990**

Huile sur toile  
228 x 167,6 cm



**Robert Houle, *Kanehsatake*,  
1990-1993**

Huile sur panneaux d'acier  
gravés, bois traité  
221 x 122 cm

---

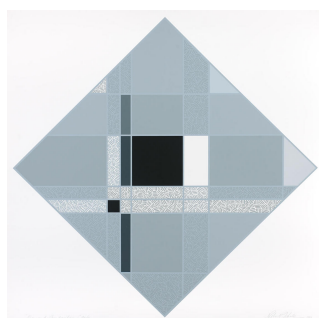
## GALERIE D'ART DE L'UNIVERSITÉ CARLETON

Pavillon St-Patrick St., Université Carleton  
1125, promenade du Colonel-By  
Ottawa (Ontario) Canada  
613-520-2120  
cuag.ca



**Robert Houle, *Ojibwa Motif,  
Purple Leaves, Series No. 2*  
(*Motif ojibwa, Série Feuilles  
pourpres, n° 2*), 1972**

Huile sur toile  
91,4 x 61 cm



**Robert Houle, *Diamond  
Composition (Composition de  
diamant)*, 1980**

Sérigraphie sur papier, édition  
numéro 11/75  
87 x 87 cm

---

---

## LAKESHORE

Rue Young et Queens Quay Ouest  
Toronto (Ontario) Canada



**Robert Houle, *Untitled [Toronto Lakeshore Installation]* (Sans titre [installation Toronto Lakeshore]), vers 1994-1996**

Installation *in situ*

Couvrant approximativement 30 mètres

---

## MACKENZIE ART GALLERY

3475, rue Albert, University of Regina  
Regina (Saskatchewan) Canada  
306-584-4250  
mackenzieartgallery.ca



**Robert Houle, *Postscript*, 1999**

Impression lithographique

121,9 x 163.2 cm

---

---

## MUSÉE CANADIEN DE L'HISTOIRE

100, rue Laurier  
Gatineau (Québec) Canada  
1-800-555-5621  
historymuseum.ca



**Robert Houle, *Red Is Beautiful*  
(*Le rouge est beau*), 1970**

Acrylique sur toile  
45 x 61 cm



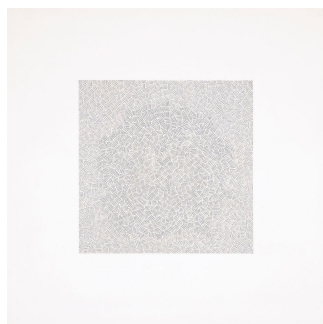
**Robert Houle, *Innu Parfleche*  
(*Pare-flèche innu*), 1990**

Huile, acrylique, fer, encre, métal,  
plume de hibou et cuir de  
mammifère  
66,2 x 68 x 8 cm

---

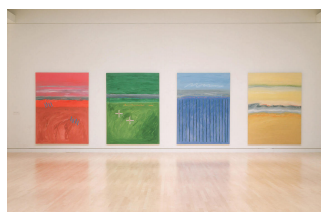
## MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex  
Ottawa (Ontario) Canada  
613-990-1985  
gallery.ca



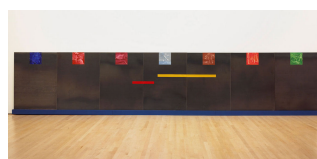
**Robert Houle, *Square*  
*No. 3 (Carré n° 3)*,  
1978**

Acrylique sur toile, sur  
support en bois peint  
85,2 x 85,2 cm



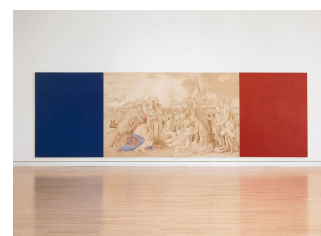
**Robert Houle,  
*Muhnedobe uhyahyuk*  
[*Where the gods are*  
*present*] (*Muhnedobe*  
*uhyahyuk [Là où les*  
*dieux sont présents]*),  
(*Matthieu, Philippe,*  
*Barthélemy, Thomas*),  
1989**

Huile sur toile, quatre  
tableaux de 244 x  
182,4 x 5 cm chacun



**Robert Houle, *Seven in*  
*Steel (Sept en acier)*,  
1989**

Huile sur acier et érable  
130,9 x 644 x 9,5 cm



**Robert Houle, *Kanata*,  
1992**

Acrylique et crayon  
Conté sur toile  
228,7 x 732 cm

---





**Robert Houle, *Palissade II*  
(*Palissade II*), 2007**

Installation de peinture en trois parties : douze toiles à l'huile, dont six de 40 x 30 cm chacune, et six de 45 x 60 cm chacune, et une épreuve photographique numérique (*Postscript*) de 121,9 x 163,2 cm

## MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest  
Toronto (Ontario) Canada  
1-877-225-4246 ou 416-979-6648  
ago.ca



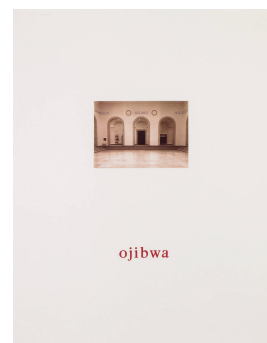
**Robert Houle, *In Memoriam*, 1987**  
Huile, plumes, cuir et ruban sur contreplaqué  
D'un bout à l'autre :  
137,2 x 151,9 x 9 cm



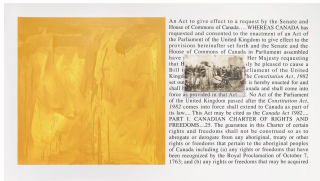
**Robert Houle, *Lost Tribes (Tribus disparues)*, 1990-1991**  
Douze collages imprimés par ordinateur, dont deux avec teinture à la main  
Onze composants de 38,3 x 57,3 x 57,3 cm



**Robert Houle, *Working study for Kanata* [painting based on Benjamin West's painting *The Death of General Wolfe*] (*Étude pour Kanata* [peinture d'après le tableau de Benjamin West *La mort du général Wolfe*]), 1991-1992**  
Encre de sérigraphie sur feuille de plastique transparent  
D'un bout à l'autre :  
21,8 x 28,1 cm, image :  
41,9 x 47 cm

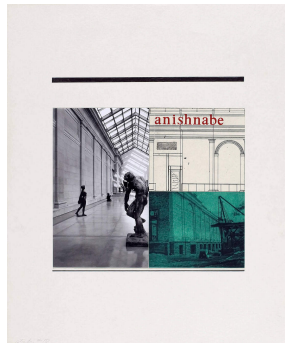


**Robert Houle, *Ojibwa*, from Anishnabe Walker Court preliminary study #8 (*Ojibwa*, étude préliminaire pour Anishnabe Walker Court #8), 1994**  
Collage, tirages électrographiques sur papier vélin  
43,5 x 35,5 cm



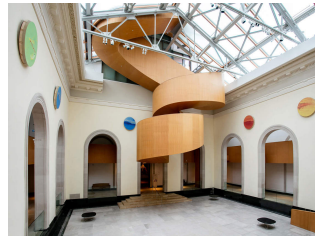
**Robert Houle, *Premises for Self-Rule: Constitution Act, 1982 (Prémises de l'autonomie : Loi constitutionnelle de 1982)*, 1994**

Huile sur toile, émulsion photo sur toile vinyle découpé au laser  
152,4 x 304,8 cm



**Robert Houle, *Study #10 [for Anishnabe Walker Court] (Étude #10 [pour Anishnabe Walker Court])*, 1994**

Épreuve argentique à la gélatine, photocopie, encre sur feuille de plastique coloré, lettres autocollantes en vinyle, marqueur de point poreux noir, graphite sur papier, papier photographique revêtu de résine et feuille transparente colorée  
43,2 x 35,7 cm



**Robert Houle, *Seven Grandfathers (Sept grands-pères)*, 2014**

Huile sur toile, impressions numériques, Mylar et aquarelle sur papier  
Sept peintures *in situ* de 20,3 cm de diamètre chacune, Walker Court

## THE FORKS

1, chemin Forks Market  
Winnipeg (Manitoba) Canada  
1-800-942-6302  
theforks.com



**Robert Houle, *Gambling Sticks (Bâtons de jeu)*, 1999**

Bronze, vingt et une œuvres *in situ*  
Chacune 8,3 x 40 cm

---

## THE ROBERT MCLAUGHLIN GALLERY

72 rue Queen  
Oshawa (Ontario) Canada  
905-576-3000  
rmg.on.ca



**Robert Houle, *New Sentinel*  
(*Nouvelle sentinelle*), 1987**  
Huile sur panneau de bois,  
rubans et encaustique sur crâne  
de vache

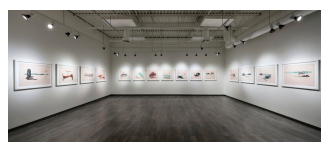


**Robert Houle, *Kekabishcoon  
Peenish Chipedahbung [I Will  
Stand in Your Path Till Dawn]*  
(*Kekabishcoon Peenish  
Chipedahbung [Je me tiendrai  
sur ton chemin jusqu'à  
l'aube]*), 1997**  
Trente-six annonces publicitaires  
de troisième génération sur fond  
latex rouge avec lettrage en  
vinyle

---

## SCHOOL OF ART GALLERY

255 ARTlab, Université du Manitoba, 180, chemin Dafoe Road  
Winnipeg (Manitoba) Canada  
204-474-9322  
umanitoba.ca/schools/art/gallery/



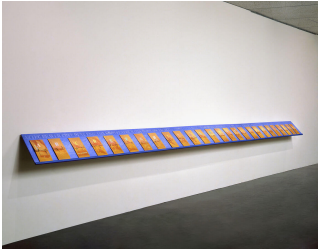
**Robert Houle, *Sandy Bay  
Residential School Series*  
(*Série sur le Pensionnat indien de  
Sandy Bay*), 2009**  
Bâton d'huile sur papier  
Vingt-quatre dessins de 58,4 x  
76,2 cm ou 76,2 x 54,4 cm

---



WINNIPEG ART GALLERY

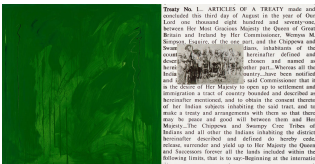
300, boulevard Memorial  
Winnipeg (Manitoba) Canada  
204-786-6641  
wag.ca



Robert Houle,  
*Everything You Wanted to Know about Indians from A to Z (Tout ce que vous vouliez savoir sur les Indiens de A à Z), 1985*  
Acrylique, cuir brut, bois et lin  
Installation de vingt-six objets sur une surface de 45,3 x 735 cm



Robert Houle,  
*Parfleches for the Last Supper (Pare-flèches pour la dernière Cène), 1983*  
Acrylique et piquants de porc-épic sur papier  
Treize tableaux de 56 x 56 cm chacun



Robert Houle, *Premises for Self-Rule: Treaty No. 1 (Prémises de l'autonomie : Traité n° 1), 1994*  
Huile sur toile, émulsion photo sur toile, vinyle découpé au laser  
152,4 x 304,8 cm



Robert Houle, *Sandy Bay, 1998-1999*  
Huile sur toile, photographie noir et blanc, photographie couleur sur toile, masonite  
300 x 548,4 cm

## NOTES

### BIOGRAPHIE

1. Robert Houle note, en tant que locuteur, qu'il préfère l'orthographe « anishnabe » (par opposition à « anishinaabe »). L'orthographe de certains mots de ce livre se rapporte au lieu de naissance ou à l'emplacement géographique de Houle et suit les règles du saultaux; cependant, l'orthographe des noms et des termes liés à d'autres identités autochtones varie.
2. Dans la partie est de leur territoire, vers le lac Supérieur, la préférence est de se faire désigner par les termes Ojibwa ou Anishinaabeg, qui signifient « premiers peuples ». Les communautés à l'ouest préfèrent les dénominations Ojibwas des plaines ou Anishnabe Saultaux, ou simplement Saultaux. Ces termes sont utilisés de façon interchangeable.
3. La politique du gouvernement canadien s'appelait « assimilation agressive ». Les pensionnats gérés par l'Église et financés par le gouvernement ont été établis au dix-neuvième siècle et leur fréquentation était obligatoire. Les enfants autochtones ont été retirés de leur famille et ont été forcés d'adopter le christianisme et les coutumes canadiennes. Voir <http://www.cbc.ca/news/canada/a-history-of-residential-schools-in-canada-1.702280>.
4. Voir, par exemple, les documents de la Commission de vérité et de réconciliation à l'adresse suivante : [www.trc.ca](http://www.trc.ca).
5. Robert Houle, cité dans *Notion of Conflict: A Selection of Contemporary Canadian Art*, Dorine Mignot, éd., Amsterdam, Stedelijk Museum, 1995, p. 22.
6. Entrevue de MaryLou Dreidger avec Robert Houle, « Parfleches for the last Supper », *What Next?* (blogue), 9 novembre 2014, <https://maryloudriedger2.wordpress.com/2014/11/page/3/>.
7. Robert Houle dans son discours d'acceptation de son doctorat honorifique de l'Université du Manitoba en 2014 et dans une entrevue avec l'auteure, le 15 décembre 2017.
8. Le Livre blanc de 1969 proposait, entre autres choses, d'abolir la Loi sur les Indiens, dans le but d'établir l'égalité entre les Premières Nations et les Canadiens. La Loi, qui existe depuis plus de 140 ans, demeure controversée en raison de ses vues régressives et paternalistes. Voir Bob Joseph, *21 Things You May Not Know about the Indian Act*, Port Coquitlam, Indigenous Relations Press, 2018.
9. « The White Paper », Indigenous Foundations, First Nations and Indigenous Studies, University of British Columbia, [http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/the\\_white\\_paper\\_1969/](http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/the_white_paper_1969/), repéré le 4 janvier 2018.
10. Deirdre Hanna, « Robert Houle: Native Sovereignty's Aesthetic Warrior », *NOW Magazine*, 19 novembre 1992, <https://www.pressreader.com/canada/now-magazine/19921119/282574491580596>.

11. Houle, entrevue, 15 décembre 2017.
12. Houle, entrevue, 15 décembre 2017.
13. Houle, entrevue, 15 décembre 2017.
14. Houle, entrevue, 15 décembre 2017.
15. Houle, entrevue, 15 décembre 2017.
16. Houle, entrevue, 15 décembre 2017.
17. Houle cité dans Hanna, « Robert Houle ».
18. Entrevue de Clara Hargittay avec Robert Houle, « The Struggle Against Cultural Apartheid », *Muse*, Automne 1988, p. 58-60.
19. Houle cité dans Hanna, « Robert Houle ».
20. Robert Houle, citation tirée d'un bloc à dessin, écrite à Amsterdam, le 11 octobre 1980.
21. Entrevue de Nancy Baele avec Robert Houle, « Cultural Extinction and Renewal », *Ottawa Citizen*, 29 mars 1990.
22. Houle, entrevue, 15 décembre 2017.
23. Voir l'essai de catalogue novateur de Robert Houle, « Emergence of a New Aesthetic Tradition », dans *New Work by a New Generation*, Regina, Norman MacKenzie Art Gallery, 1982, p. 2.
24. Robert Houle dans « Anishnabe in the City », vidéo du Winnipeg Arts Council, 20 min., 22 sec., <https://vimeo.com/21083289>, repéré le 16 janvier 2018.
25. Lorsqu'elle a été acquise par le Musée des beaux-arts du Canada, cette série a été cataloguée par erreur comme « L'endroit où Dieu vit ». En 2017, Greg Hill, conservateur principal de l'art autochtone au Musée des beaux-arts du Canada, et Houle ont convenu de corriger ce que ce dernier qualifie de « christianisation à l'achat ».
26. Carole Corbeil, « Beyond Cultural Apartheid », *Globe and Mail*, 19 avril 1986.
27. Le Lorne Building abritait le jeune Musée des beaux-arts du Canada, alors nomade jusqu'à ce qu'il s'établisse au Nepean Point en 1988.
28. Robert Houle, « Sovereignty over Subjectivity », *C Magazine*, été 1991, p. 29.



29. Ruth B. Phillips, « What Is 'Huron Art'? : Native American Art and the New Art History », *The Canadian Journal of Native Studies* 9, n° 2 (1989), p. 161-186.

30. Robert Houle, « The Spiritual Legacy of the Ancient Ones », dans *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*, Susan McMaster et Claire Rochon, éd., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 47.

31. Houle dans Hanna, « Robert Houle ».

32. Le titre de l'exposition a été appuyé par Shirley Thomson, directrice du Musée des beaux-arts du Canada.

33. Houle, « The Spiritual Legacy of the Ancient Ones », p. 72.

34. Quatre organisations autochtones, dont l'Assemblée des Premières Nations, ont participé aux délibérations constitutionnelles qui ont abouti à l'accord de Charlottetown, qui a fait l'objet d'un référendum national en 1992. L'accord comprenait une proposition d'ajout indiquant que « les peuples autochtones du Canada ont le droit inhérent à l'autonomie gouvernementale à l'intérieur du Canada ». Le mot « inhérent » visait à démontrer que le droit découle non pas de la Couronne, mais de l'histoire, des identités distinctes et de l'autodétermination des peuples autochtones, dont l'existence est antérieure à celle du Canada. Les gouvernements fédéral et provinciaux du Canada et les groupes des Premières Nations avaient appuyé le document, mais une majorité a voté contre lors d'un référendum canadien.

35. Houle, entrevue, 15 décembre 2017.

36. Les droits et les titres ancestraux sont des questions dominantes entre le gouvernement canadien et les Premières Nations, et une vision étroite des traités a créé un énorme fossé. Les peuples non autochtones qui ont mis en œuvre les traités ont tendance à les considérer comme des accords juridiques égoïstes plutôt que comme des pactes sacrés et à ne pas les honorer.

37. David McIntosh, « *uhpé guhnoodezowan* (when I speak to myself) », dans *Robert Houle: enuhmo andúhyaun (the road home)*, Winnipeg, School of Art Gallery, Université du Manitoba, 2012, p. 1-9.

38. McIntosh, « *uhpé guhnoodezowan* », p. 1-9.

#### ŒUVRES PHARES: PARE-FLÈCHES POUR LA DERNIÈRE CÈNE

1. Tenue au printemps ou au début de l'été, la danse du soleil est une cérémonie annuelle qui tourne autour du renouvellement de soi et du monde. Houle a fait énormément d'efforts pour réapprendre sa langue maternelle et retrouver son identité sauteaux, et il a développé une expertise dans les traditions spirituelles.

2. Entrevue de l'auteure avec Robert Houle, 15 décembre 2017.

3. Robert Houle note qu'il préfère l'orthographe « anishnabe » (par opposition à « anishinaabe »).

**ŒUVRES PHARES: MUHNEDOBÉ UHYAHYUK [LÀ OÙ LES DIEUX SONT PRÉSENTS]**

1. Lorsqu'elle a été acquise par le Musée des beaux-arts du Canada, cette œuvre a été cataloguée par erreur comme « L'endroit où Dieu vit ». En 2017, Robert Houle et Greg Hill, conservateur principal de l'art autochtone au Musée des beaux-arts du Canada, ont convenu de corriger ce que Houle qualifie de « christianisation à l'achat ».

2. Gerald McMaster, « The Persistence of Land Claims », dans *Robert Houle: Indians from A to Z*, Gullwing Consulting, éd., Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1990, p. 32-44, 42.

**ŒUVRES PHARES: KANATA**

1. Entrevue de l'auteure avec Robert Houle, 15 décembre 2017, et relayée dans une entrevue de Michael Bell, dans *Kanata: Robert Houle's Histories*, Madge Pon, éd., Ottawa, galerie d'art de l'Université Carleton, 1993, p. 19.

2. W. Jackson Rushing III, « Beautiful Object = Paradigm of Power: Robert Houle from A to Z », *Robert Houle: Sovereignty over Subjectivity*, Gary Genosko, éd., Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1999, p. 27.

3. Entrevue de Bell avec Houle, p. 19.

4. L'accord du lac Meech était une entente entre les gouvernements fédéral et provincial en 1987 pour modifier la Constitution en renforçant les pouvoirs provinciaux et en déclarant le Québec « société distincte ». Les groupes autochtones se sont opposés aux amendements, car ils n'avaient pas été représentés dans les négociations.

**ŒUVRES PHARES: PRÉMISSÉS DE L'AUTONOMIE : TRAITÉ NO 1**

1. Entrevue de l'auteure avec Robert Houle, 15 décembre 2017.

**ŒUVRES PHARES: SANDY BAY**

1. Saulteaux et traduction de Robert Houle lors d'une conversation avec l'auteure pour l'exposition, *Robert Houle: Sovereignty over Subjectivity*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1999.

**ŒUVRES PHARES: PARIS/OJIBWA**

1. Le tableau a été conçu par Michael Egan et construit par Rick Dawson, tous deux établis à Montréal.

2. Houle a déniché cette information dans un article de Nelcya Delanoë, « Dernière rencontre, ou comment Baudelaire, George Sand, et Delacroix s'éprirent des Indiens du peintre Catlin », dans *Destins Croisés: Cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens*, Paris, Albin Michel et UNESCO, 1992, p. 263-281. Houle a rencontré Delanoë à Paris et a poursuivi ses recherches en conversant avec elle. Il a passé du temps au Louvre à étudier les aquarelles de Delacroix, et s'est imprégné de l'œuvre du peintre à l'atelier de Delacroix, aujourd'hui un musée, place de Furstenburg, Paris.

3. Maungwudaus a travaillé comme traducteur et écrivain avant de se produire dans des spectacles du Wild West qui ont fait des tournées aux États-Unis et en Europe.

#### ŒUVRES PHARES: SÉRIE SUR LE PENSIONNAT INDIEN DE SANDY BAY

1. Entrevue de l'auteure avec Robert Houle, 15 décembre 2017.

2. David McIntosh, « *uhpé guhnoodezowan* (when I speak to myself) », dans *Robert Houle: enuhmo andúhyaun (the road home)*, Winnipeg, School of Art Gallery, Université du Manitoba, 2012, p. 1-9, 6.

#### ŒUVRES PHARES: SEPT GRANDS-PÈRES

1. D'après la déclaration de l'artiste accompagnant l'installation *Sept grands-pères*.

2. Robert Houle note qu'il préfère l'orthographe « anishnabe » (par opposition à « anishinaabe »).

3. Robert Houle, « Robert Houle's 'Seven Grandfathers at Walker Court,' 2014 », AGO Facebook, 18 juillet 2014, <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10152538983059144.1073741870.7834249143&type=1&l=2a35d9da48>.

#### IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Robert Houle note, en tant que locuteur, qu'il préfère l'orthographe « anishnabe » (par opposition à « anishinaabe »). L'orthographe de certains mots de ce livre se rapporte au lieu de naissance ou à l'emplacement géographique de Houle et suit les règles du saultaux; cependant, l'orthographe des noms et des termes liés à d'autres identités autochtones varie.

2. Robert Houle lors d'une conversation avec l'auteure pour l'exposition *Robert Houle: Sovereignty over Subjectivity* (Robert Houle : la souveraineté défie la subjectivité), Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1999.

3. La date de 1763 fait référence au Traité de Paris, qui a cédé la Nouvelle-France à la Grande-Bretagne. La Proclamation royale de 1763 a rebaptisé Canada la province de Québec avec des frontières redéfinies et a établi un gouvernement colonial nommé par les Britanniques. L'année 1867 fait référence à l'Acte de l'Amérique du Nord britannique, qui a établi le Dominion du Canada. L'année 1876 fait référence à la Loi sur les Indiens, qui permettait au gouvernement de contrôler la plupart des aspects de la vie autochtone, y compris le statut, les terres, les ressources, les testaments, etc. Le Canada et la Grande-Bretagne ont signé la Loi constitutionnelle en 1982 comme dernière étape de la souveraineté canadienne.

4. L'accord du lac Meech était une entente entre les gouvernements fédéral et provincial en 1987 pour modifier la Constitution en renforçant les pouvoirs provinciaux et en déclarant le Québec « société distincte ». Les groupes autochtones se sont opposés aux amendements, car ils n'avaient pas été représentés dans les négociations.



5. La Société des artistes canadiens d'origine autochtone (SACOA) a été créée en 1985 avec le mandat d'accroître la reconnaissance des artistes contemporains des Premières Nations. Houle n'était pas membre de la SACOA et se sentait rejeté par l'organisation.
6. Robert Houle, « Sovereignty over Subjectivity », *C Magazine*, été 1991, p. 30.
7. Robert Houle, « The Spiritual Legacy of the Ancient Ones », dans *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*, Susan McMaster et Claire Rochon, éd., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 45-49.
8. Ruth B. Phillips, *Museum Pieces: Towards the Indigenization of Canadian Museums*, Montréal, McGill Queen's University Press, 2011.
9. Robert Houle, « Sovereignty over Subjectivity », p. 31.
10. Robert Houle, « The Spiritual Legacy », p. 50-51.
11. Ruth B. Phillips, « Settler Monuments, Indigenous Memory: Dismembering and Remembering Canadian Art History », dans *Monuments and Memory, Made and Unmade*, Robert S. Nelson et Margaret Olin, éd., Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2003, p. 285-286.
12. L'importance que Houle attribue à ses rêves révèle sa croyance dans les mondes spirituels au-delà du physique. Les rêves continuent d'avoir de l'importance pour lui comme ils en avaient pour ses ancêtres.
13. Robert Houle cité dans Leah Sandals, « York Wilson Award Honours Robert Houle's Residential School Art », *Canadian Art*, 24 septembre 2014, <https://canadianart.ca/news/robert-houle-york-wilson-prize/>.
14. Robert Houle cité dans Hillary Windsor, « How Robert Houle 'Decolonized' Himself through Painting », *The Coast*, 9 avril 2013, <https://www.thecoast.ca/halifax/how-robert-houle-decolonized-himself-through-painting/Content?oid=4586584>.
15. Michael Bell, « Making an Excursion », dans *Kanata: Robert Houle's Histories*, Madge Pon, éd., Ottawa, Galerie d'art de l'Université Carleton, 1992, p. 7.
16. Robert Houle, cité dans un communiqué de presse, « Confederation Centre Art Gallery Unveils New Commission in Murals Series », 16 août 2017.

**STYLE ET TECHNIQUE**

1. Il y a des artistes autochtones contemporains qui ont incorporé des conceptions traditionnelles et des éléments de représentation dans leur travail. Par exemple, Bob Boyer (1948-2004) fusionne l'imagerie historique des Plaines avec une sensibilité contemporaine distincte dans ses couvertures peintes. Bill Reid (1920-1998) combine l'esthétique de l'art haïda du dix-neuvième siècle avec les techniques et les matériaux modernes. Norval Morrisseau (1931-2007) introduit la narration visuelle grâce à la peinture symbolique associée à l'école Woodland.

2. Robert Houle note, en tant que locuteur, qu'il préfère l'orthographe « anishnabe » (par opposition à « anishinaabe »). L'orthographe de certains mots de ce livre se rapporte au lieu de naissance ou à l'emplacement géographique de Houle et suit les règles du saultaux; cependant, l'orthographe des noms et des termes liés à d'autres identités autochtones varie.

3. Mark Cheetham, « The Transformative Abstraction of Robert Houle », dans *Troubling Abstraction: Robert Houle*, Hamilton, McMaster Museum of Art, 2007, p. 41-55, 44.

4. Robert Houle, « The Spiritual Legacy of the Ancient Ones », dans *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*, Susan McMaster et Claire Rochon, éd., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 61.

5. Entrevue de l'auteure avec Robert Houle, 16 septembre 2017.

6. Entrevue de l'auteure avec Robert Houle, 15 décembre 2017.

7. Houle, entrevue, 15 décembre 2017.

8. W. Jackson Rushing III, « Troubling Abstraction: Robert Houle's Indigenous Modernism », dans *Troubling Abstraction: Robert Houle*, Hamilton, McMaster Museum of Art, 2007, p. 23.

9. Un conflit a entouré *Kanata* et son allusion à l'œuvre de Newman, *Voix de feu*, à cause d'une controverse nationale sur la peinture de Newman en 1990 qui portait sur deux questions : les mérites de l'expressionnisme abstrait et l'utilisation de l'argent des contribuables canadiens pour l'achat d'une peinture d'un artiste américain.

10. Cheetham, « Transformative Abstraction », p 46.

11. Houle, entrevue, 15 décembre 2017.

## GLOSSAIRE

### Académie royale des arts du Canada (ARC)

Organisation d'artistes et d'architectes professionnels, modelée sur les académies nationales présentes depuis longtemps en Europe, telles que la Royal Academy of Arts de Londres (fondée en 1768) et l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris (fondée en 1648). L'ARC est fondée en 1880 par l'Ontario Society of Artists et l'Art Association of Montreal.

### Ace, Barry (Première Nation Anishinaabe [Odawa] M'Chigeeng, né en 1958)

Artiste du textile, du numérique et des médias mixtes, Ace amalgame le perlage traditionnel Anishinaabeg et la récupération de pièces électroniques pour explorer où convergent, pour les peuples autochtones, le passé, le présent et l'avenir. Il transforme les déchets technologiques en motifs floraux, un geste de continuité culturelle et d'appartenance. En 2015, Ace a reçu le prix K.M. Hunter pour les arts visuels.

### Anishinaabe/Anishnabe

Terme collectif qui signifie « le peuple » ou « peuple originel » et qui renvoie à un nombre de communautés liées entre elles, y compris les Ojibwés/Ojibwas/Ojibways, les Odawas, les Chippawaouis, les Saulteaux, les Mississaugas, les Potéouatamis. Au Canada, la région anishinaabe/anishnabe couvre des parties du Manitoba, de l'Ontario et du Québec.

### art abstrait

Langage de l'art visuel qui emploie la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant au monde réel. L'art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s'en éloigner tout à fait. On l'appelle aussi l'art non figuratif.

### Baudelaire, Charles (Français, 1821-1867)

Poète et critique d'art influent qui a inspiré le mouvement symboliste et révélé les contradictions sensuelles entre les ruines de la vie urbaine et la beauté, Baudelaire est peut-être mieux connu pour son recueil de poésie de 1857 *Les fleurs du mal*, qui explore les tabous des valeurs bourgeoises. Il est associé au philosophe et critique culturel Walter Benjamin et aux figures du flâneur et de la bohème.

### Baumgarten, Lothar (Allemand, né en 1944)

Artiste d'installation conceptuelle, photographe et cinéaste qui s'intéresse à la tradition ethnographique occidentale et à la façon dont la perspective colonialiste a été construite. Baumgarten a été critiqué pour son œuvre *Monument for the Native People of Ontario* (*Monument aux Autochtones de l'Ontario*), 1984-1985, que l'artiste saulteaux Robert Houle a qualifié « d'anthropologie romantique ». Baumgarten enseigne à l'Universität der Künste de Berlin.



**Beam, Carl (Ojibwé, M'Chigeeng, 1943-2005)**

Artiste multimédia qui a expérimenté le médium photographique et a été le fer de lance de la récupération de l'espace culturel par des artistes autochtones contemporains au Canada. Beam a souvent travaillé à partir de collages photographiques mettant en scène des photos de famille, des textes, des dessins, et des images récurrentes portant sur l'anatomie des oiseaux par exemple, l'iconographie chrétienne ou les célèbres combattants pour la liberté. Sa peinture *The North American Iceberg (L'iceberg nord-américain)*, 1985, a été la première œuvre d'un artiste autochtone reconnue comme art contemporain achetée par le Musée des beaux-arts du Canada. En 2005, il a reçu le Prix du Gouverneur général pour les arts visuels et médiatiques.

**Beardy, Jackson (Oji-cri, la Première Nation Wasagamack, 1944-1984)**

Peintre reconnu pour son style graphique qui incorpore des aplats de couleurs chaudes et pour ses représentations de légendes autochtones et de concepts spirituels et cosmologiques. Membre fondateur de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI), Beardy agit essentiellement comme conseiller et enseignant en art autochtone au cours des dernières années de sa carrière.

**Belmore, Michael (Première Nation Ojibway du Lac Seul, né en 1971)**

Sculpteur et artiste d'installation travaillant principalement à l'aide de techniques de sculpture sur pierre et d'orfèvrerie en cuivre pour créer des formes qui reflètent les relations des Autochtones et des colons avec la nature. En réponse au traitement de la nature comme d'une marchandise, Belmore dépeint les actions sous-estimées de l'environnement : les bassins hydrographiques, l'évolution du littoral, l'altération de la pierre et l'expérience du paysage dans le temps. Il est récipiendaire de plusieurs prix et membre de l'Académie royale des arts du Canada (ARC).

**Belmore, Rebecca (Anishinaabe, Première Nation du Lac Seul, née en 1960)**

Notoire pour sa contribution à l'art canadien, Belmore est une artiste de performance et d'installation de premier plan, reconnue pour son travail politiquement chargé qui aborde les questions non résolues de l'histoire, des traumatismes et de l'identité dans les espaces coloniaux du Canada et des Amériques. Parmi ses œuvres les plus célèbres, mentionnons la vidéo *Vigil (Vigile)*, 2002, qui attire l'attention sur les centaines de femmes autochtones disparues dans le Downtown Eastside de Vancouver. En 2005, Belmore est devenue la première femme autochtone à représenter le Canada à la Biennale de Venise.

**Betty Parsons Gallery**

Galerie fondée par la marchande d'art, collectionneuse et peintre Betty Parsons en 1946 à Manhattan. La Betty Parsons Gallery a été l'un des premiers soutiens de nombreux artistes expressionnistes abstraits américains. La galerie a fermé ses portes dans les années 1980.

**Bob, Dempsey (Tahltan, Tlingit, clan du loup, né en 1948)**

Maître sculpteur sur bois, sculpteur sur bronze et éducateur en arts reconnu pour ses bols, masques et totems de style Tlingit, Bob a commencé à sculpter en 1969 alors qu'il étudiait avec la célèbre artiste haïda Freda Diesing à Prince Rupert, en Colombie-Britannique. Il travaille souvent avec l'aulne et le bois de cèdre et s'applique à référencer l'histoire orale de sa communauté. En 2013, Bob est nommé Officier de l'Ordre du Canada.

**Boyer, Bob (Métis, 1948-2004)**

Peintre non figuratif reconnu pour la façon dont il exploite les motifs symétriques de flèches, de triangles et de rectangles que l'on retrouve dans le perlage et les peintures sur cuir des Premières Nations des Plaines. Dans les années 1960, Boyer est influencé par la peinture *colour-field* et l'expressionnisme abstrait des Regina Five. Dans les années 1980, il commence à peindre sur des couvertures pour marquer l'histoire des Autochtones au Canada. De 1978 à 1998 et en 2004, Boyer est directeur des arts visuels à l'Université des Premières Nations du Canada (anciennement le Saskatchewan Indian Federated College).

**Catlin, George (Américain, 1796-1872)**

Peintre, écrivain et voyageur qui se consacre passionnément à la question de la culture autochtone d'Amérique. Des centaines de ses peintures ethnographiques – dont plusieurs sont encensées par de nombreux critiques de son temps, y compris Charles Baudelaire – sont aujourd'hui détenues par la Smithsonian Institution et la National Gallery of Art de Washington, D.C.

**ceinture wampum**

Une ceinture créée à partir de perles wampum blanches et pourpres fabriquées à partir de coquilles de palourdes. Traditionnelles aux peuples autochtones des forêts de l'Est, les ceintures wampum ont divers objectifs, généralement de nature cérémoniale ou diplomatique. La ceinture porte un message encodé à l'aide d'arrangements symboliques et peut être utilisée pour inviter d'autres nations à une réunion, servir de registre d'un accord ou d'un traité, ou représenter le rôle important d'une personne. Pour les Haudenosaunee, par exemple, les ceintures wampum sont utilisées pour élire un nouveau chef et pour sceller un traité de paix entre les nations.

**Chee Chee, Benjamin (Ojibwé, 1944-1977)**

Peintre et membre important de l'école de Woodland. Influencé par les mouvements abstraits modernes et renommé pour ses représentations sobres d'oiseaux et d'animaux, Chee Chee peint dans un style plus abstrait et graphique que ses contemporains de l'école de Woodland.

**Cisneros, Domingo (Métis Tepehuane, né en 1942)**

Artiste multimédia qui s'intéresse au cycle continu de la vie et de la mort, au rapport de l'humanité à la nature, et au sens d'un lieu primordial où le moi peut renaître. Dans les œuvres de Cisneros, les os et les peaux d'animaux, ainsi que le bois flotté, sont à l'honneur. Avant d'immigrer au Canada depuis le Mexique en 1969, Cisneros fonde un mouvement artistique appelé La Rabia (Rage). Dans les années 1970, il enseigne au Collège Manitou à La Macaza, au Québec.

**Cobiness, Eddy (Ojibwé, 1933-1996)**

Membre originel de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI), Cobiness est associé à l'école de Woodland et réputé pour signer ses tableaux par le numéro de traité de son peuple (47). Au début de sa carrière, il peint des scènes réalistes de la vie en plein air et de la nature. Son œuvre s'oriente par la suite vers l'abstraction.

**Coffin, Douglas (Potawatomi, Creek, né en 1946)**

Peintre et sculpteur multimédia reconnu pour son exploitation de structures monumentales, d'acier peint aux couleurs vives et empruntant les formes de totems combinées à de l'abstraction moderniste. La spiritualité est essentielle à la pratique artistique de Coffin. Il a enseigné dans de nombreuses institutions, dont l'Institute of American Indian Arts, au Nouveau-Mexique.

**couleur spirituelle**

Terme qui décrit les significations sacrées attachées à des couleurs spécifiques. La couleur spirituelle est associée au modernisme et apparaît également dans la spiritualité autochtone. Dans la tradition anishnabe, tout dans la création a une couleur qui représente une forme particulière de pouvoir; chaque personne est associée à une couleur spirituelle qui permet de se concentrer, de recevoir des conseils et de vivre une bonne vie.

**Davidson, Robert (Haïda, Tlingit, né en 1946)**

Célèbre sculpteur de totems et de masques, peintre, graveur et joaillier, Davidson est reconnu pour avoir ravivé et perpétué divers aspects de l'art et de l'expression culturelle haïda. En 1969, à l'âge de vingt-deux ans, il sculpte un mât totémique dans sa ville natale de Masset, en Colombie-Britannique, qui devient le premier à y être érigé en quatre-vingt-dix ans. En 2010, il reçoit le Prix du Gouverneur général pour les arts visuels et médiatiques.

**Delacroix, Eugène (Français, 1798-1863)**

Peintre romantique français de premier plan dont l'utilisation de couleurs riches et sensuelles a influencé les impressionnistes et les postimpressionnistes. Suivant la tradition romantique, Delacroix dépeint des sujets marocains exotisés, des scènes dramatiques de l'histoire et des événements contemporains. Ses coups de pinceau endiablés servent bien la tragédie et le rendu de l'émotion. Parmi ses tableaux les plus connus, figure *La Liberté guidant le peuple*, 1830.

**De Stijl**

Courant artistique hollandais fondé en 1917 par les abstractionnistes Piet Mondrian, Theo van Doesburg et Bart van der Leek. Se traduisant « Le Style », De Stijl est à l'origine une publication dans laquelle Mondrian élabore le néoplasticisme, un langage visuel restreint qui repose sur les couleurs primaires et les formes géométriques simples incarnant un spiritisme dérivé de la théosophie. Après la Première Guerre mondiale, entre abstraction et construction, De Stijl se fait créateur d'utopie en art. De Stijl a fortement influencé l'architecture moderne internationale.



**Devine, Bonnie (Anishinaabe/Ojibwa, Première Nation de Serpent River, née en 1952)**

Artiste d'installations multimédias, vidéaste, sculpteure et conservatrice, acclamée pour ses explorations des traditions ojibwas dans la critique des héritages coloniaux. Devine tire parti des textiles, des contes et du tissage pour interroger des questions complexes liées à la terre, aux traités et aux contacts entre les colons et les Autochtones. Elle est professeure agrégée à l'Université OCAD, où elle a fondé le Indigenous Visual Culture Program.

**Dominion Gallery of Fine Art (Galerie Dominion)**

Une des galeries commerciales principales au Canada, la Dominion Gallery of Fine Art de Montréal a été fondée en 1941 par Rose Millman. La galerie est ensuite achetée en 1947 par Max Stern, qui est devenu son directeur et principal promoteur pendant les quarante années suivantes. La galerie fait la promotion des artistes canadiens contemporains, tant les artistes établis que les artistes émergents, et elle est la première au Canada à offrir un revenu annuel garanti aux artistes qu'elle représente. La galerie ferme en décembre 2000, pour rouvrir en 2005.

**Durham, Jimmie (Américain, né en 1940)**

Sculpteur, poète et activiste impliqué dans le mouvement amérindien des années 1970, Durham est reconnu pour sa façon de combiner des matériaux naturels et des objets trouvés pour défier les représentations occidentales des peuples autochtones d'Amérique du Nord. Bien que Durham s'identifie comme Cherokee, en 2017, ses revendications en tant que telles ont été rejetées par d'importants groupes, artistes et conservateurs Cherokee.

**expressionnisme abstrait**

Mouvement pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning figurent parmi les expressionnistes abstraits les plus célèbres.

**Fife, Phyllis (Nation Muscogee [Creek], née en 1948)**

Peintre, styliste et éducatrice artistique, Fife travaille dans le style expressionniste avec des couleurs subtiles et des coups de pinceau qui agissent comme métaphores de la pensée intérieure. Elle est la fondatrice de la Fife Collection, une ligne de vêtements amérindiens de renommée internationale.

**Fonseca, Harry (Nisenan Maidu, Hawaïen, Américain, 1946-2006)**

Peintre aux techniques mixtes influencé par les motifs de vannerie, les mythes de la création maidus et le personnage du coyote filou. En 1979, Fonseca commence sa série Coyote, qui dépeint la figure traditionnelle comme un personnage contemporain enfilant une veste en cuir, ou portant des baskets surélevées, ou flânant à Mission District, un quartier de San Francisco ou dans un café parisien. Fonseca est connu pour relier une identité amérindienne ancienne au présent. Dans les années 1990, ses œuvres sont devenues plus abstraites et politiques, faisant référence au génocide physique et spirituel des peuples autochtones de Californie.

**formalisme**

L'étude de l'art en analysant la forme et le style d'une œuvre pour en déterminer le sens et la qualité. Le formalisme met l'accent sur la couleur, la texture, la composition et la ligne plutôt que sur le contexte narratif, conceptuel ou social et politique. Dans les années 1960, le critique américain Clément Greenberg défend vigoureusement le formalisme pourtant remis en question dès la fin des années 1960 avec l'essor du postmodernisme et de l'art conceptuel.

**Groupe des Sept**

École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et Frederick Varley.

**Guilde canadienne des métiers d'art**

Fondé en 1906, cet organisme établi à Montréal assure la préservation, la promotion et la diffusion de l'art et de l'artisanat inuits et des Premières Nations au Canada. Il abrite également une collection d'art inuit.

**géométrie sacrée**

Terme qui décrit les significations sacrées ou spirituelles attachées aux formes géométriques et à leurs orientations spécifiques. Dans l'art moderne, la géométrie sacrée a été associée à de nombreux artistes abstraits, dont Kazimir Malevich, Piet Mondrian et Yves Gaucher.

**hard edge**

Terme technique inventé en 1958 par le critique d'art Jules Langsner qui réfère aux tableaux composés de zones de couleur nettement définies. Il est généralement associé à l'abstraction géométrique et au travail d'artistes tels que Kenneth Noland et Ellsworth Kelly.

**Heap of Birds, Edgar (Cheyenne du Sud/Arapaho, né en 1954)**

Artiste reconnu pour ses panneaux d'art public textuels et ses dessins à grande échelle qui commentent l'expérience contemporaine des Amérindiens et l'histoire de la violence des colons. Les œuvres *in situ* de Heap of Birds ont été commandées pour le Purchase College de New York, le centre-ville du Minnesota et le Denver Art Museum. Il a enseigné dans plusieurs institutions, dont l'Université de Yale et la Rhode Island School of Design aux États-Unis, et l'Université du Cap en Afrique du Sud.

**HeavyShield, Faye (Káínaiwa-Blood, Première Nation de Kainai, née en 1953)**

Sculpteure et artiste d'installation influencée par la géographie du sud de l'Alberta et la communauté Kainai où elle est née et a grandi. HeavyShield utilise des formes répétitives et minimalistes pour faire référence à l'herbe des Prairies, aux courants fluviaux, au vent et aux complications liées au corps, à l'expérience des pensionnats indiens et à la langue. Elle agit à titre d'animatrice dans le cadre de *The Shawls Project (Le projet des châles)*, 2016, un projet artistique communautaire où des châles de danse et des paysages

audio de l'environnement urbain d'Edmonton sont agencés pour réfléchir aux femmes autochtones disparues et assassinées.

**Hill, Greg (Kayen'kahaka [Mohawk]/Français, Six-Nations de la rivière Grand, né en 1967)**

Artiste et conservateur mohawk spécialisé en arts autochtones. Membre des Six Nations de Grand River, Greg Hill est conservateur de l'art indigène au Musée des beaux-arts du Canada depuis 2007, après avoir été le conservateur adjoint de l'art contemporain. Ses installations font partie de grandes collections d'envergure nationale un peu partout au pays.

**Hill, Tom (Sénéca, Six Nations du territoire de Grand River, né en 1943)**

Artiste, conservateur et décideur qui a joué un rôle majeur dans la création continue d'un espace pour les voix autochtones dans le monde de l'art canadien. En 1968, Hill est devenu le premier stagiaire autochtone au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa et, la même année, il a occupé le poste de directeur culturel au ministère fédéral des Affaires indiennes et du Nord canadien (maintenant Affaires autochtones et du Nord Canada). De 1982 à 2004, il a été directeur muséal au Woodland Cultural Centre à Brantford, en Ontario, où il a été commissaire de nombreuses expositions novatrices sur les identités autochtones.

**histoire postcoloniale de l'art**

École d'histoire de l'art qui tient compte des conséquences sociales, politiques et culturelles du colonialisme ou de l'impérialisme, tant sur les colonisateurs que sur les colonisés. L'histoire postcoloniale de l'art explore les questions liées à l'identité nationale, à l'ethnicité, au pouvoir et à l'authenticité dans l'œuvre d'artistes évoluant dans des contextes transculturels.

**Janvier, Alex (Dene Suliné/Saulteaux, né en 1935)**

Inspiré à la fois par l'expressionnisme et par ses origines amérindiennes, Janvier est un membre fondateur de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI) et un pionnier de l'art autochtone au Canada. Ses tableaux abstraits, souvent composés de couleurs symboliques vives et de lignes courbes, abordent les thèmes du territoire, des esprits, ainsi que de la vie autochtone.

**Johns, Jasper (Américain, né en 1930)**

L'une des figures les plus importantes de l'art américain du vingtième siècle, Johns - peintre, graveur et sculpteur - est reconnu, avec Robert Rauschenberg, pour avoir relancé l'intérêt envers la peinture figurative après la domination de l'expressionnisme abstrait émanant de la scène new-yorkaise. Ses œuvres comportant le motif du drapeau américain figurent parmi ses plus célèbres.



**Kunuk, Zacharias (Kapuivik, né en 1957)**

Cinéaste et producteur dont le film *Atanarjuat : The Fast Runner* (*Atanarjuat : le coureur rapide*), 2001, est le premier long métrage inuit entièrement en inuktitut avec une distribution entièrement autochtone. En 1988, Kunuk cofonde la société de production indépendante Igloolik Isuma Productions, basée au Nunavut. Il se fait le champion de l'autoreprésentation des Inuits par le biais des médias de radiodiffusion et de la vidéo afin de prévenir d'autres pertes de mémoire collective dues à l'influence des missionnaires étrangers, des prêtres, des écoles et des médias de masse. Kunuk a reçu la Caméra d'or au Festival de Cannes en 2001.

**Longfish, George C. (Sénéca, Tuscarora, né en 1942)**

Peintre et sculpteur influencé par l'activisme amérindien et l'abstraction moderniste. L'utilisation par Longfish de couleurs et de textes audacieux exprime l'idée du « vol de l'âme » des Amérindiens et explore la voie de la réappropriation de la spiritualité, en s'attaquant à la perte de l'information dont les peuples autochtones ont besoin pour s'épanouir spirituellement, culturellement et physiquement. Longfish a été professeur d'études amérindiennes à l'Université de Californie, à Davis, pendant plus de trente ans et directeur du C.N. Gorman Museum de 1974 à 1996.

**Luna, James (Puyukitchum/Ipai/Autochtone du Mexique, 1950-2018)**

Artiste autochtone de performance conceptuelle et d'installation reconnu pour ses façons d'utiliser son corps pour critiquer les institutions. Dans *The Artifact Piece* (*L'objet d'artefact*), Luna s'étend avec des objets personnels à l'intérieur d'une vitrine en verre dans un musée et se présente comme un artefact. Sa provocation et son humour visent à placer le public devant les préjugés des institutions culturelles et de la culture dominante. En 2005, Luna est sponsorisé par la Smithsonian Institution pour participer à la Biennale de Venise.

**Malevich, Kazimir (Russe, 1878-1935)**

Importante figure de l'essor de l'abstraction géométrique, dont les inclinations religieuses et mystiques influencent profondément son désir d'abandonner, comme artiste, la représentation du monde visible. Ses œuvres suprématistes radicalement austères sont exposées pour la première fois à Moscou en 1915. Malevich se remet à la peinture figurative à la fin des années 1920.

**manitou**

Les manitous sont une force de vie spirituelle omniprésente chez de nombreux groupes autochtones d'Amérique du Nord, y compris les Algonquins. Les esprits sacrés sont étroitement liés aux organismes, à l'environnement et aux événements qui contribuent à établir un lien entre leurs récits culturels et leurs modes de vie.

**McMaster, Gerald (Cris-des-Plaines, Première nation Siksika, né en 1953)**

Artiste, éducateur et conservateur, McMaster a travaillé dans des institutions nationales et internationales, notamment au Musée national de l'Homme (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire) au Canada et au Smithsonian

National Museum of the American Indian aux États-Unis. Ses œuvres d'art, qui juxtaposent la culture pop contemporaine et les éléments traditionnels, ont été exposées à la Winnipeg Art Gallery, à la Collection McMichael d'art canadien et au SITE Santa Fe, entre autres.

### **modernisme**

Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques, le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Commençant en peinture par le mouvement réaliste mené par Gustave Courbet, il évolue vers l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

### **Molinari, Guido (Canadien, 1933-2004)**

Peintre et théoricien, membre du mouvement plasticien de Montréal. À compter du milieu des années 1950, il donne de nouveaux modèles à la peinture géométrique dans le monde. Ses peintures à bandes verticales aux « arêtes nettes » créent l'illusion d'un espace dynamique, avivé par l'attention que porte le spectateur à la modulation des couleurs engendrée par leur répétition rythmique sur la toile.

### **Mondrian, Piet (Hollandais, 1872-1944)**

Parmi les principales figures de l'art abstrait, réputé pour ses peintures géométriques en « grille », composées de lignes droites noires et de carrés aux couleurs vives. Mondrian est l'artiste qui a le plus influé sur la culture visuelle contemporaine. Pour lui, son style rigoureux et très restrictif, surnommé néoplasticisme, exprime des vérités universelles.

### **Morrisseau, Norval (Anishinaabe, 1931-2007)**

Peintre reconnu pour avoir représenté les légendes Anishinaabe et des thèmes spirituels personnels et hybrides avec des couleurs vives et des lignes fortes, Morrisseau est une figure cruciale dans la présentation de l'art autochtone contemporain sur la scène plus large de l'art canadien. Il fonde l'école de Woodland et inspire une génération de jeunes artistes des Premières Nations. En 1978 Morrisseau est investi de l'Ordre du Canada et en 2006 le Musée des beaux-arts du Canada présente une rétrospective majeure de son travail. (Voir *Norval Morrisseau. Sa vie et son œuvre* par Carmen Robertson.)

### **Nanibush, Wanda (Anishinaabe-kwe, Première Nation Beausoleil, née en 1976)**

Artiste plasticienne, écrivaine, conservatrice et activiste, Nanibush est la première conservatrice adjointe de l'art canadien et autochtone au Musée des beaux-arts de l'Ontario; en 2017, elle devient conservatrice de l'art autochtone au musée. Par son travail, Nanibush met en lumière, entre autres aspects, les luttes sociopolitiques et culturelles, les relations humaines, la terre, l'eau et la création d'une histoire de l'art basée sur les méthodologies des Premières Nations.

**Newman, Barnett (Américain, 1905-1970)**

Représentant majeur de l'expressionnisme abstrait, principalement connu pour ses peintures *colour-field*. Dans ses écrits des années 1940, Newman plaide pour une rupture avec les traditions artistiques européennes, pour l'adoption de procédés et de sujets mieux adaptés aux difficultés de son époque, et pour l'expression de la vérité telle qu'elle lui apparaît.

**Niro, Shelley (Kanien'kehaka [Mohawk], clan de la tortue, Six Nations du Territoire de Grand River, née en 1954)**

Artiste multidisciplinaire qui remet en question les représentations coloniales et traditionnelles des peuples autochtones avec un humour effronté exprimé dans le perlage, la sculpture, la vidéo et la photographie. Dans des actes de parodie et de réimagination, Niro combine des représentations d'elle-même et de membres féminins de sa famille avec des images Mohawk traditionnelles et des références culturelles pop. En 2017, elle reçoit le Scotiabank Photography Award et le Prix du Gouverneur général pour les arts visuels et médiatiques.

**néoplasticisme**

Terme de Piet Mondrian pour qualifier son style d'art abstrait hautement simplifié, caractérisé par une grille de lignes noires où il organise des plans de couleur en un équilibre résolu et emploie uniquement les trois couleurs primaires, ainsi que le blanc. Le néoplasticisme a profondément influencé l'avancement de l'art géométrique dans toute l'Europe et se répand aux États-Unis, où Mondrian s'installe en 1940. Il inspire plus tard les Plasticiens de Montréal.

**Odjig, Daphne (Odawa/Potawatomi/Anglaise, la Première Nation Wikwemikong, 1919-2016)**

Membre fondatrice de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI) et peintre autochtone réputée au Canada. Le travail d'Odjig fusionne les styles traditionnels des Premières Nations avec les esthétiques cubiste et surréaliste. Les formes souples, les couleurs audacieuses et les contours noirs sont caractéristiques de son travail, qui s'intéresse particulièrement aux notions de politique autochtone en art.

**pare-flèche**

Une pochette en cuir brut légère et durable utilisée par les peuples autochtones des Plaines. Un pare-flèche est souvent fabriqué à partir d'un seul morceau de peau d'animal séché, non tanné, plié et lacé avec des ficelles de cuir. Le terme peut également se référer à des sacs, souvent décorés, fabriqués à partir de cuir brut.

**Paul, Leonard (Mi'kmaq, né en 1953)**

Aquarelliste et peintre travaillant dans un style réaliste avec un intérêt pour les formes naturelles, comme les rivières et la faune, ainsi que les légendes mi'kmaq. Paul accorde de l'importance au rôle de l'art dans la thérapie. Il a étudié le counseling thérapeutique à l'Université Acadia à Wolfville, en Nouvelle-Écosse, et suivi une formation en prévention du suicide à Calgary. Paul a illustré plusieurs livres et a été mandaté par le gouvernement de la



Nouvelle-Écosse pour créer l'enseigne de bienvenue de la province.

#### **peinture colour-field**

Terme d'abord utilisé pour décrire les œuvres expressionnistes abstraites qui présentent de grandes étendues de couleurs tout en nuances. Il désigne ensuite les peintures qui utilisent des motifs géométriques de manière à accentuer les variations de couleurs, comme celles de Kenneth Noland, aux États-Unis, et de Jack Bush, au Canada.

#### **peinture gestuelle**

Un procédé pictural qui repose sur le mouvement intuitif et la transmission directe de l'état d'esprit de l'artiste par le coup de pinceau. Dans la peinture gestuelle, la matière peut être appliquée librement par différents gestes, tels que verser, égoutter et éclabousser. La peinture gestuelle est associée aux expressionnistes abstraits américains et à la peinture d'action (*action painting*).

#### **pictogrammes**

Art ancien, le pictogramme consiste en une forme d'art rupestre où les images sont obtenues par l'application, au doigt ou au pinceau, de peinture ou de teinture (habituellement de l'ocre rouge, noir, blanc et jaune) sur des surfaces rocheuses.

#### **Plasticiens**

Groupe d'artistes de Montréal actif de 1955 à 1959. Bien qu'ils ne s'opposent pas à leurs contemporains, les Automatistes, les Plasticiens favorisent une approche plus formaliste et moins subjective de l'art abstrait, comparable à celle du néo-plasticien Piet Mondrian. Ses membres sont Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme, Fernand Toupin et Jauran (Rodolphe de Repentigny).

#### **Poitras, Edward (Métis, né en 1953)**

Sculpteur et artiste d'installation de techniques mixtes, reconnu pour sa façon de combiner des matériaux différents, tels que des os d'animaux érodés, du perlage, des plaques transistorisées, des bandes audio et des fils électriques, afin d'explorer les interrelations entre les cultures autochtones et les cultures européennes ou des colons. De 1975 à 1976, Poitras étudie avec Domingo Cisneros à La Macaza, Québec. En 1995, il devient le premier artiste autochtone à représenter le Canada à la Biennale de Venise.

#### **Pollock, Jack (Canadien, 1930-1992)**

Galeriste, marchand d'art et éducateur reconnu pour sa personnalité excentrique et pétillante, et pour son appui précoce accordé à de jeunes artistes, dont Norval Morrisseau et David Hockney. En 1960, Pollock ouvre la Pollock Gallery à Toronto et, deux ans plus tard, monte une exposition solo des œuvres de Morrisseau, marquant la première fois où un artiste autochtone est exposé dans une galerie canadienne contemporaine. Il ferme la Galerie Pollock en 1981.

#### **Pollock, Jackson (Américain, 1912-1956)**

Chef de file de l'expressionnisme abstrait, surtout connu pour ses peintures de dégoulinures (les *drippings*) des années 1940 et 1950. Pollock est étroitement associé à l'action painting, soit une peinture du geste pour laquelle l'artiste

aborde la toile sans savoir ce qu'il créera.

### **pop art**

Mouvement de la fin des années 1950 jusqu'au début des années 1970, qui, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, adopte l'imagerie du design graphique commercial, de la télévision et du cinéma. Les défenseurs les plus connus du pop art sont Richard Hamilton, David Hockney, Andy Warhol et Roy Lichtenstein.

### **postmodernisme**

En histoire de l'art, une vaste catégorie de l'art contemporain où sont employés des médiums à la fois nouveaux et traditionnel pour déconstruire l'histoire culturelle, et où la théorie sert à attaquer les idéaux modernistes. Parmi les artistes postmodernistes canadiens, mentionnons Janice Gurney, Mark Lewis, Ken Lum et Joanne Tod.

### **Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI)**

Fondée de manière informelle au début des années 1970 et constituée en société en 1975, cette association d'artistes avant-gardistes de l'école de Woodland promeut l'inclusion de l'art autochtone dans les milieux artistiques canadiens et milite en faveur d'une redéfinition de l'art et de la culture autochtones. Ses membres sont Jackson Beardy, Eddy Cobiness, Alex Janvier, Norval Morrisseau, Daphne Odjig, Carl Ray et Joseph Sanchez.

### **Quick-to-See Smith, Jaune (Salish, Confédération des tribus Salish et Kootenai, née en 1940)**

Peintre et travailleuse culturelle qui combine la mythologie salish avec des collages, des images appropriées et des éléments formels d'artistes occidentaux canoniques pour aborder les thèmes de la destruction de l'environnement et de l'oppression systémique des peuples autochtones. Dans les années 1970, Smith fonde les Grey Canyon Artists à Albuquerque, au Nouveau-Mexique, pour défendre les droits des femmes artistes autochtones.

### **Rauschenberg, Robert (Américain, 1925-2008)**

Figure incontournable de l'art américain du vingtième siècle, dont les peintures, les sculptures, les gravures, les photographies, les collages et les installations chevauchent les styles et les mouvements, de l'expressionnisme abstrait au pop art. Avec Jasper Johns, il suscite un regain d'intérêt pour le dadaïsme. Parmi ses œuvres les plus connues figure *Bed (Lit)*, 1955, une de ses premières « combines », un type de peinture incorporant des objets trouvés.

### **Ray, Carl (Cri, 1943-1978)**

Membre de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI) et de l'école de Woodland formé par Norval Morrisseau, Ray est un peintre influent de la faune, des paysages nordiques et de l'art médecine. Représenté dans les collections du Musée des beaux-arts de Winnipeg, au Manitoba, de la Collection McMichael d'art canadien à Kleinburg, en Ontario, et du Musée royal de l'Ontario à Toronto, le travail de Ray est reconnu pour son caractère tridimensionnel, ses lignes fluides et ses compositions originales.

**Reid, Bill (Haïda, 1920-1998)**

Sculpteur, peintre et bijoutier reconnu pour son travail de défenseur de la culture et des revendications territoriales haïda et pour ses compétences en tant que maître sculpteur. Reid a créé des sculptures publiques monumentales, que l'on trouve à l'Université de la Colombie-Britannique, à l'ambassade du Canada à Washington et à l'aéroport international de Vancouver. Son *Lootaas [Wave-Eater]* (*Lootas [Mangeur de vagues]*), 1986, est un canot de 15 mètres sculpté à partir d'un cèdre rouge, commandé pour l'Expo 86 à Vancouver.

**romantisme**

Mouvement multidisciplinaire qui exerce une influence sur la plupart des domaines de la culture occidentale des dix-huitième et dix-neuvième siècles, y compris l'art, la littérature et la philosophie. Le romantisme privilégie l'émotionnel et le subjectif, en réaction au rationalisme du siècle des Lumières.

**Rothko, Mark (Américain, 1903-1970)**

Figure majeure de l'expressionnisme abstrait, Rothko commence sa carrière comme illustrateur et aquarelliste. À la fin des années 1940, il développe un style qui définit l'ensemble de son œuvre, et crée des peintures à l'huile constituées de champs de couleur intense, empreintes de la même anxiété et du même mystère que ses œuvres figuratives antérieures.

**Ruben, Abraham Anghik (Inuvialuit, Salt Spring Island, né en 1951)**

Sculpteur qui incorpore des histoires, des contes et des expériences tirées des cultures inuites et de l'Arctique de l'Ouest dans des œuvres en pierre et en bronze, Anghik explore souvent les rencontres entre les Vikings nordiques et les Inuits au cours d'une période historique où les deux cultures ont trouvé une similitude dans la pratique du chamanisme. En 2016, Anghik reçoit l'Ordre du Canada.

**réalisme**

Style artistique où les sujets sont représentés de manière aussi factuelle que possible. Le réalisme renvoie aussi au mouvement artistique du dix-neuvième siècle, dirigé par Gustave Courbet, axé sur la représentation de la vie moderne quotidienne, plutôt que sur celle de sujets mythologiques, religieux ou historiques.

**Sanchez, Joseph (Américain, Première Nation Apache de White Mountain et de Taos Pueblo, né en 1948)**

Membre fondateur de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI) et seul artiste non canadien du groupe, Sanchez fait de la nature et de la spiritualité les principaux thèmes de ses tableaux. Après avoir vécu plusieurs années au Canada, il retourne aux États-Unis au milieu des années 1970 et participe à la formation de divers groupes d'artistes.

**Sand, George (Française, 1804-1876)**

Pseudonyme de la romancière Amantine Lucile Aurore Dupin, reconnue pour ses références à la campagne de sa jeunesse, son port de vêtements d'hommes, et ses amours avec des personnages connus, dont Frédéric Chopin.



**sculptures de la côte nord-ouest**

Sculptures en bois, en pierre et en os des Haïdas, des Tlingits, des Kwakiutls et autres peuples des Premières Nations de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord. Les lignes courbes très formelles, les motifs graphiques à l'intérieur et les compositions abstraites sont des motifs caractéristiques de ces sculptures qui représentent des formes animales et humaines.

**Shilling, Arthur (Ojibwa, 1941-1986)**

Peintre de portraits expressionnistes de personnes ojibwas, amis et membres de la famille. Shilling était connu pour son utilisation audacieuse de couleurs et de larges coups de pinceau, qui communiquent l'intégrité spirituelle de ses sujets. Pour encourager le talent là où il a grandi, Shilling a construit et ouvert une galerie d'art sur les terres de la Première Nation des Chippewas de Rama. Le film *The Beauty of My People (La beauté de mon peuple)*, réalisé par l'Office national du film du Canada en 1978, documente la vie de Shilling.

**Staats, Greg (Kanien'kehá:ka [Mohawk], Ohsweken, Six Nations du Territoire de Grand River, né 1963)**

Photographe et vidéaste dont le travail est imprégné d'une esthétique de guérison traditionnelle des Haudenosaunee qui saisit à la fois le traumatisme et le renouveau. Les œuvres de Staats combinent le monde naturel avec le langage et les mnémoniques pour créer un sentiment de condoléances, de perte et de matérialisation de ce qui se trouve à l'intérieur du corps alors qu'il navigue sur la terre, la nation, la communauté et la famille.

**Stella, Frank (Américain, né en 1936)**

Peintre et sculpteur expressionniste abstrait et grande figure de l'art américain, Stella travaille beaucoup en série, développant ses thèmes formels sur une longue période. D'abord peintre et graveur, il accepte des commandes comme décorateur dans les années 1990. On peut voir au théâtre Princess of Wales de Toronto des décors et de vastes murales qu'il a créés pour cet établissement dans cet esprit.

**suprématisme**

Mouvement conçu vers 1915 par l'artiste et auteur russe, Kazimir Malevitch, qui le déclare terminé avant 1920. Caractérisé par une austérité radicale de la forme et l'abstraction géométrique, le suprématisme exerce une profonde influence sur le design et l'art européen et américain du vingtième siècle.

**tableau**

Ce terme, dans certains contextes, peut désigner un regroupement formel de gens ou d'objets, une scène visuellement saisissante.

**taches**

Terme utilisé pour décrire la technique de hachures linéaires de l'artiste Robert Houle, qui fait écho à des pratiques esthétiques autochtones comme les ouvrages en piquants de porc-épic ou les hachures peintes de Jasper Johns.

**Tailfeathers, Gerald (Káínai, 1925-1975)**

L'un des premiers artistes autochtones professionnels du monde de l'art canadien, Tailfeathers s'est fait connaître dans les années 1950 pour ses

peintures et ses dessins dépeignant la vie des membres des Gens-du-Sang à la fin du dix-neuvième siècle, mettant souvent en scène des rituels et des scènes de chasse. Parallèlement à sa carrière de peintre et de sculpteur, il a travaillé comme graphiste pour la Compagnie de la Baie d'Hudson.

### ***The European Iceberg* (L'iceberg européen)**

*The European Iceberg : Creativity in Germany and Italy Today* (L'iceberg européen : la créativité en Allemagne et en Italie aujourd'hui) est une exposition d'art contemporain allemand et italien montée en 1985 par le commissaire invité Germano Celant, au Musée des beaux-arts de l'Ontario. L'exposition comprend *Monument for the Native People of Ontario* (*Monument aux Autochtones de l'Ontario*), une critique eurocentrique de la domination coloniale. Des artistes comme Carl Beam et Robert Houle ont répondu par des œuvres qui mettent l'accent sur les questions d'autodétermination et de représentation dans l'art autochtone contemporain.

### **Thomas, Jeff (Iroquois urbain, né en 1956)**

Photographe et conservateur dont l'œuvre est éclairée par l'identité absente des « Iroquois urbains ». Thomas cherche à créer une archive d'images de ses expériences en tant qu'homme iroquois vivant dans les villes et à placer les peuples autochtones dans des contextes urbains contemporains, parfois sur un ton ironique. Sa série *Indians on Tour* (Indiens en tournée) adopte une esthétique de photographie de rue pour capturer des figurines autochtones en plastique au sein de la ville.

### **Thomson, Tom (Canadien, 1877-1917)**

Figure majeure dans la création d'une école nationale de peinture, dont la vision audacieuse du parc Algonquin – alignée stylistiquement sur le postimpressionnisme et l'Art nouveau – finit par symboliser tant le paysage canadien que la peinture de paysage canadienne. Tom Thomson et les membres de ce qui deviendra en 1920 le Groupe des Sept ont exercé les uns sur les autres une profonde influence artistique. (Voir *Tom Thomson. Sa vie et son œuvre*, par David P. Silcox.)

### **théorie des couleurs**

Ensemble d'idées et de concepts scientifiques, philosophiques et psychologiques associés à la perception des couleurs. Depuis des siècles, les peintres se basent sur la théorie des couleurs pour savoir comment créer des effets particuliers et plusieurs mouvements d'art moderne (comme le pointillisme, l'orphisme et le synchromisme) sont basés sur certaines théories des couleurs.

### **trompe-l'œil**

Genre pictural consistant à créer une illusion visuelle, principalement au moyen d'images et d'objets peints qui semblent tridimensionnels, et à tromper le regardeur en suggérant que ces objets et images sont réels. Parmi les exemples les plus fréquents, mentionnons les insectes qui semblent se trouver à la surface de tableaux de la Renaissance et les peintures murales donnant l'impression que les murs plats s'ouvrent vers des espaces se trouvant au-delà de la pièce.

**Vermeer, Johannes (Néerlandais, 1632-1675)**

Figure majeure de l'art néerlandais du dix-septième siècle, dont les peintures évocatrices et techniquement irréprochables figurent parmi les œuvres les plus célèbres de l'histoire de l'art en Occident. Il est célèbre pour ses scènes de genre – telles *Jeune femme avec une carafe d'eau*, v. 1662 – qui témoignent du grand soin apporté à la composition et la lumière.

**WalkingStick, Kay (Cherokee, née en 1935)**

Praticienne importante de la peinture de paysage contemporaine, WalkingStick est reconnue pour la création d'œuvres monumentales qui communiquent la vérité spirituelle et l'importance symbolique de la terre par rapport à ses premiers habitants et à tous ses citoyens. Son œuvre porte sur l'identité et l'histoire culturelle autochtone, le féminisme, le minimalisme et d'autres mouvements de l'histoire de l'art. Sa première grande rétrospective a été une exposition itinérante qui a ouvert ses portes au National Museum of the American Indian en 2015.

**West, Benjamin (Américain/Britannique, 1738-1820)**

Peintre influent reconnu pour ses œuvres à sujets historiques, mythologiques et religieux, ainsi que pour ses portraits. West a cofondé la Royal Academy of Arts à Londres et en a été le président en 1792. L'un de ses tableaux les plus connus, *The Death of General Wolfe* (*La mort du général Wolfe*), 1770, est un portrait fictif de la mort du général britannique James Wolfe lors de la bataille des plaines d'Abraham (1759) pendant la guerre de Sept Ans.

**White, R. Lee (Américain, né en 1951)**

Artiste qui a exploité l'imagerie de l'art autochtone des Plaines dans ses dessins et a prétendu être membre de la Nation Sioux. Dans les années 1990, White a fait l'objet de critiques lorsqu'il a été révélé qu'il n'était pas d'origine autochtone.

**école de New York**

Groupe de peintres d'avant-garde, établi à New York dans les années 1940 et 1950, et dont les activités permettront à cette ville de remplacer Paris comme capitale mondiale de l'art moderne. Surtout expressionnistes abstraits, les principaux artistes de l'école de New York sont Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell et Mark Rothko.

**école de Woodland (art de l')**

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, Norval Morrisseau se fait le pionnier de cette approche artistique. Les principales caractéristiques de l'art de l'école de Woodland sont notamment la fusion de l'imagerie et des symboles ojibwés traditionnels avec les approches du modernisme et du pop art, et la fusion des motifs du style rayons X avec des couleurs audacieuses et des lignes courbes interconnectées. Parmi les autres artistes importants associés à l'école de Woodland figurent Alex Janvier, Daphne Odjig et Carl Ray.





# SOURCES ET RESSOURCES

Robert Houle expose ses œuvres depuis le début des années 1970 et sa carrière artistique est ponctuée d'expositions individuelles et collectives au Canada, aux États-Unis et à l'étranger. Il a été commissaire de nombreuses expositions innovatrices et a écrit des essais perspicaces sur les questions politiques et culturelles entourant les peuples autochtones, ainsi que des monographies sur les artistes autochtones contemporains.





Robert Houle, *Mississauga Portraits* (*Portraits du Mississauga* [de gauche à droite: *Waubuddick*, *Maungwudaus*, *Hannah*]), 2012, huile sur masonite, 3 panneaux de 172,7 x 121,9 cm chacun, collection de l'artiste.

## EXPOSITIONS SOLOS

**1989** *Seven in Steel* (Sept en acier), Collection d'art canadien McMichael, Kleinburg, Ontario.

**1990** *Robert Houle: Indians from A to Z* (Robert Houle : les Indiens de A à Z), Winnipeg Art Gallery. En tournée au Glenbow Museum, Calgary; à la MacKenzie Art Gallery, Regina; et au Musée des civilisations (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire), Gatineau. Catalogue.

**1991** *Lost Tribes* (Tribus disparues), Hood College, Frederick, Maryland .

**1992** *Hochelaga*, Articule, Montréal, et YYZ, Toronto.

**1993** *Kanata: Robert Houle's Histories* (Kanata : récits de Robert Houle), Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa. Catalogue.

*Anishnabe Walker Court*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

**1994** *Premises for Self-Rule* (Prémises de l'autonomie), Garnet Press Gallery, Toronto.

**1996** *Pontiac's Conspiracy* (La conspiration de Pontiac), Garnet Press Gallery, Toronto.

**1999** *Robert Houle: Sovereignty over Subjectivity* (Robert Houle: La souveraineté défie la subjectivité), Winnipeg Art Gallery. En tournée à la Mendel Art Gallery, Saskatoon, et au Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto. Catalogue.

<b>2000-2001</b>	<i>Palisade</i> (Palissade), galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa. Catalogue.
<b>2006</b>	<i>Nomenclature: Apaches Bombs and Helicopters</i> (Nomenclature : bombes apaches et hélicoptères), Urban Shaman, Winnipeg.
<b>2007</b>	<i>Troubling Abstraction: Robert Houle</i> (Abstraction troublante : Robert Houle), McMaster Museum of Art, Hamilton, en collaboration avec The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Catalogue.
<b>2010-2011</b>	<i>Robert Houle's Paris/Ojibwa</i> (Le Paris/Ojibwa de Robert Houle), Centre culturel canadien, Paris, France, et Art Gallery of Peterborough, Ontario. En tournée à la Art Gallery of Windsor. Catalogue.
<b>2012</b>	<i>enuhmo andúhyaun [the road home]</i> ( <i>enuhmo andúhyaun</i> [le chemin du retour]), School of Art Gallery, Université du Manitoba, Winnipeg. Catalogue.
<b>2014</b>	<i>Seven Grandfathers</i> (Sept grands-pères), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
<b>2015</b>	<i>Robert Houle: Obscured Horizons</i> (Robert Houle : Horizons obscurcis), MacLaren Art Centre, Barrie.
<b>2016</b>	<i>Robert Houle: Shaman Dream in Colour</i> (Robert Houle : Rêve de chaman en couleur), Kinsman Robinson Galleries, Toronto. Catalogue.
<b>2018</b>	<i>Pahgedenaun</i> , galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa.

#### EXPOSITIONS COLLECTIVES

<b>1982</b>	<i>New Work by a New Generation</i> (Nouvelles œuvres par une nouvelle génération), MacKenzie Art Gallery, Regina. Catalogue.
<b>1983</b>	<i>Innovations: New Expressions in Native American Painting</i> (Innovations : Nouvelles expressions dans la peinture autochtone), Heard Museum, Phoenix.
<b>1985</b>	<i>Challenges</i> (Défis), de Meervaart Cultural Centre, Amsterdam.
<b>1987</b>	<i>Eight from the Prairies, Part Two</i> (Huit des Prairies, partie deux), Thunder Bay Art Gallery et Southwest Museum, Los Angeles.
<b>1989</b>	<i>Beyond History</i> (Au-delà de l'histoire), Vancouver Art Gallery. Catalogue.



- 
- 1990**      *Why Do You Call Us Indian?* (Pourquoi nous appelez-vous Indiens?), Gettysburg College Art Gallery, Pennsylvania.
- Contemporary Rituals* (Rituels contemporains), White Water Gallery, North Bay, Ontario.
- 
- 1992**      *Rethinking History* (Repenser l'histoire), Mercer Union, Toronto.
- 
- 1995**      *Notions of Conflict* (Notions de conflits), Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Displaced Histories* (Histoires déracinées), Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa.
- 
- 1996**      *Real Fictions: Four Canadian Artists* (Fictions vraies : quatre artistes canadiens), Museum of Contemporary Art, Sydney.
- 
- 2000**      *Tout le temps/Every Time: La Biennale 2000*, Montréal. Catalogue.
- 
- 2001**      *Landmark* (Jalon), University of Waterloo Art Gallery en collaboration avec la Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario, et la The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Catalogue.
- 
- 2003**      *Pathbreakers: Eiteljorg Fellowship for Native American Fine Art* (Avant-gardistes : la bourse Eiteljorg pour l'art autochtone en Amérique), Eiteljorg Museum, Indianapolis. Catalogue.
- 
- 2004**      *We Come in Peace...: Histories of the Americas* (Nous venons en paix.... : histoires des Amériques), Musée d'art Contemporain de Montréal. Catalogue.
- 
- 2007**      *Testbed* (Banc d'essai), Nuit Blanche, Ontario College of Art and Design, Toronto.
- 
- 2012**      *Changing Hands: Art without Reservation* (Changer de mains : art sans réservation), Museum of Arts and Design, New York. Catalogue.
- Sovereign Acts* (Actes souverains), Justina M. Barnicke Gallery, Art Museum at the University of Toronto.
- 
- 2013**      *1992: Robert Houle, Duane Linklater, Nadia Myre*, MacLaren Art Centre, Barrie.
- Sakahàn: International Indigenous Art*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Catalogue.
- IN/digitized: Indigenous Culture in a Digital World* (IN/digitized : La culture autochtone dans un monde numérique), SAW Gallery, Ottawa.

*Four Contemporary Artists: Barry Ace, Bonnie Devine, Rosalie Favell, and Robert Houle* (Quatre artistes contemporains : Barry Ace, Bonnie Devine, Rosalie Favell et Robert Houle), Carmel Art Gallery, Ottawa.

**2013-  
2014**

*Before and after the Horizon: Anishinaabe Artists of the Great Lakes* (Avant et après l'horizon : les artistes anishinaabes des Grands Lacs), National Museum of the American Indian, New York, et Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Catalogue.

**2016**

*Form Follows Fiction: Art and Artists in Toronto* (La forme suit la fiction : art et artistes à Toronto), University of Toronto Art Centre.

*Toronto: Tributes + Tributaries, 1971-1989* (Toronto : tributs et tributaires, 1971-1989), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Catalogue.

**2017**

*Re:collection*, Centre des arts de la Confédération, Charlottetown, Île-du-Prince-Édouard. Catalogue.

## PRINCIPAUX ÉCRITS DE L'ARTISTE

« Odjig: An Artist's Transition », *The Native Perspective* 3, n° 2 (1978), p. 42-46.

« The Emergence of a New Aesthetic Tradition », dans *New Work by a New Generation*. Catalogue de l'exposition. Regina, Norman Mackenzie Art Gallery, 1982, p. 2-5.

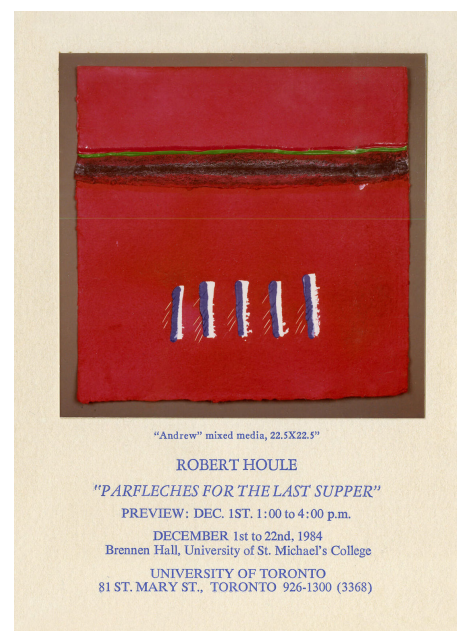
« The Spiritual Legacy of the Ancient Ones », dans *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*, Susan McMaster et Claire Rochon, éd. Catalogue de l'exposition. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992.

« A Context for the Janvier Legacy », dans *The Art of Alex Janvier: His First Thirty Years, 1960-1990*, Lee-Ann Martin, éd. Catalogue de l'exposition. Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1993, p. 49-65.

« A Context for Haida Abstraction », dans *Robert Davidson: The Abstract Edge*, Karen Duffek, éd. Catalogue de l'exposition. Vancouver, Museum of Anthropology, University of British Columbia, 2004.

« Dibaajimowin/Storytelling », dans *Stories from the Shield: Bonnie Devine*. Catalogue de l'exposition. Brantford, Woodland Cultural Centre, 2004.

« Translation/Transportation », dans *Nadia Myre: Cont[r]act*, Joan Reid Acland, Rhonda L. Meir, Robert Houle, et Anne Collett, éd. Catalogue de l'exposition. Montréal, Dark Horse Productions, 2004.



Invitation à l'ouverture de la première exposition personnelle de Robert Houle, *Parfleches for the Last Supper* (Parfleches pour la dernière Cène), 1984, tenue à l'Université de Toronto.

« Creating Space within a National Identity », dans *Vision, Space, Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity*. Washington, D.C., National Museum of the American Indian, 2006.

« Odjig: A Pictorial Style in Transition », dans *The Drawings and Paintings of Daphne Odjig: A Retrospective Exhibition*, Bonnie Devine, éd. Catalogue de l'exposition. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2007, p. 37-42.

« Poetic Portals of Memory », dans *Greg Staats: Reciprocity*. Catalogue de l'exposition. Kitchener-Waterloo Art Gallery, 2007.

« Interiority as Allegory », dans *Rebecca Belmore: Rising to the Occasion*, Daina Augaitis et Kathleen Ritter, éd. Catalogue de l'exposition. Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2008, p. 19-23.

« Shape-shifting Images », dans *The Colour of My Dreams: The Surrealist Revolution in Art*, Dawn Ades, éd. Catalogue de l'exposition. Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2011, p. 27-75.

« Bonnie Devine: Land as Metaphor for Survival », dans *We Are Here: 7<sup>th</sup> Biennial Eiteljorg Contemporary Art Fellowship*. Catalogue de l'exposition. Indianapolis, Eiteljorg Museum, 2011.

« The Beardmore Garden Party », dans *Norval Morrisseau 2012 Retrospective*. Catalogue de l'exposition. Toronto, Kinsman Robinson Galleries, 2012.

« Anishnabe Supernova », dans *Copper Thunderbird: The Art of Norval Morrisseau*. Catalogue de l'exposition. Toronto, Westerkirk Works of Art, 2012.

« Kay WalkingStick: Landscape, the Living Synthesis of Human Presence and Place », dans *Kay WalkingStick: An American Artist*. Catalogue de l'exposition. Washington, D.C., National Museum of the American Indian, 2013.



## PRINCIPAUX ÉCRITS À PROPOS DE L'ARTISTE

Douglas, Susan. « Crossroads Visualism: Robert Houle », *Parachute*, automne 1995, p. 42-46.

Hargittay, Clara. « The Struggle Against Cultural Apartheid », *Muse* 6, n° 3 (1988), p. 58-63.

Longchamps, Denis.  
« Contemporary Art and Religion in Canada: A Selection of Works », *Journal of Canadian Art History* 33, n° 2, p. 214-249.

McMaster, Gerald. *Challenges*. Catalogue de l'exposition. Hull, Musée national de l'Homme; Amsterdam, de Meervaat Cultural Centre, 1985.

Musiol, Marie-Jeanne. « Robert Houle and the Ojibway Leaves », *The Native Perspective* 2, n° 10 (1978), p. 21-23.

Rushing, W. Jackson. *Native American Art in the Twentieth Century*. Londres et New York, Routledge, 1999.

Scott, Jay. « I Lost It at the Trading Post ». *Canadian Art* 2, n° 4 (hiver 1985), p. 33-39.

Warner, John Anson. « New Visions in Canadian Plains Painting ». *American Indian Art Magazine*, printemps 1985, p. 46-53.



Robert Houle dans son atelier observant la lumière et la couleur de l'œuvre *Colours of Love* (*Les couleurs de l'amour*), 2015, photographie prise par Patti Ross Milne.

## VIDÉOS

Niro, Shelley, rédactrice, productrice et editrice. *Robert's Paintings*. 2011. Turtle Night Productions. Vidéo couleur, 52:00 min.

Roemer, Derreck, directeur. *Robert Houle, Visual Artist*. Conseil des arts du Canada. Vidéo couleur, 4:15 min.

*The View from Here: A Canadian Picture Show in Nine Acts*. 1997. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada. Distribué par l'Office national du film.

Wasserman, Leslie, productrice. *The Art of Robert Houle*. 2000. Canadian Broadcasting Corporation.

## À PROPOS DE L'AUTEUR

### SHIRLEY MADILL

Shirley Madill a été commissaire de deux expositions individuelles de *Robert Houle : Indians from A to Z* (Les Indiens de A à Z), 1990, et *Sovereignty Over Subjectivity* (La souveraineté défie la subjectivité), 1999, alors qu'elle était conservatrice de l'art contemporain et de la photographie à la Winnipeg Art Gallery. Madill a été conservatrice en chef et directrice de la programmation à la Galerie d'art de Hamilton entre 1999 et 2006, puis a accepté le poste de directrice et cheffe de la direction de la Art Gallery of Greater Victoria. De retour en Ontario à titre de directrice du Rodman Hall Art Centre/Brock University en 2008, elle est actuellement directrice générale de la Kitchener-Waterloo Art Gallery. En 1993, Madill a fait une résidence à École supérieure des beaux-arts de Valenciennes, en France, dans le cadre de l'accord Canada/France avec Patrimoine canadien. Madill a été la commissaire canadienne de la Biennale de Sao Paulo en 2004, mettant en vedette l'œuvre de David Rokeby. Parmi les projets de conservation de Madill se trouvent *Future Cities* (Villes futures) à la Galerie d'art de Hamilton, 2004; *Sublime Embrace : experiencing consciousness in contemporary art* (Étreinte sublime : expérimenter la conscience dans l'art contemporain), encore à la Galerie d'art de Hamilton, 2006; *David Hoffos: Scenes from the House Dream* (David Hoffos : scènes du rêve de la maison), à la Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, 2009, et au Museum of Contemporary Art, Toronto, 2010; *The Future of the Present* (Le futur du présent), dans le cadre de la Nuit Blanche Banque Scotia, Toronto, 2011; *Milutin Gubash*, à la Kitchener-Waterloo Art Gallery, 2012; et *Kent Monkman : Four Continents* (Kent Monkman : quatre continents) à la Kitchener-Waterloo Art Gallery, 2016-2017.



**« Lors de ma première visite à Toronto, à l'atelier de Robert Houle, qui préparait alors sa première exposition solo à la Winnipeg Art Gallery en 1990, j'ai été immédiatement frappée et émue par sa détermination intrépide à sensibiliser et à faire une différence dans le traitement de l'art et des artistes autochtones. Sa qualité de leader, de catalyseur et d'agent de changement est amplifiée par son approche subtile, empathique et humaniste - à la fois personnelle et politique - par laquelle il aborde tout ce qu'il fait dans le quotidien ».**

## COPYRIGHT ET MENTIONS

### REMERCIEMENTS

#### De l'auteure

Je me sens à la fois honorée et indigne d'être l'auteure de cette publication importante et brûlante d'actualité sur Robert Houle. Je tiens à remercier tout particulièrement Sara Angel pour cette occasion. Je suis reconnaissante de l'aide apportée par son équipe remarquable à l'IAC. Leur professionnalisme et leur aide tout au long du projet n'ont été rien de moins que stellaires. Je suis également redevable à tous les éditeurs, en particulier Amanda Lewis et Kendra Ward, qui m'ont offert de précieuses suggestions et de judicieux conseils sur le manuscrit. Mes collègues des musées d'art partout au pays, en particulier la Winnipeg Art Gallery, le Musée canadien de l'histoire, à Ottawa, et Affaires autochtones et du Nord Canada, à Gatineau, m'ont été d'une grande aide en répondant à mes demandes de renseignements sur des œuvres spécifiques de Houle pendant la phase de recherche.

Je tiens à faire part de ma profonde gratitude à l'égard de Robert Houle. Je lui suis reconnaissante pour la générosité du temps qu'il a consacré à partager sa vie et son travail avec moi; pour son honnêteté et sa patience; et surtout, pour sa confiance. Ce voyage a été mémorable. Je remercie sincèrement Paul Gardner pour son soutien inestimable du début à la fin de ce projet. Cela n'aurait pas été possible sans lui.

#### De l'Institut de l'art canadien

Le parution de ce livre d'art en ligne a été rendue possible grâce à la générosité de Groupe Banque TD, commanditaire en titre de cette publication.

L'Institut de l'art canadien tient également à souligner l'appui des autres commanditaires de la saison 2017-2018 : Aimia, Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, Consignor Canadian Fine Art, Kiki et Ian Delaney, Richard et Donna Ivey, les six enfants de Betty-Ann McNicoll-Elliott et de R. Fraser Elliott, la Fondation de la famille Sabourin, et Sandra L. Simpson.

L'Institut remercie en outre BMO Groupe financier, commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien. L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes fondateurs : Jalynn H. Bennett, Butterfield Family Foundation, David et Vivian Campbell, Albert E. Cummings, Kiki et Ian Delaney, Dr Jon S. et M<sup>me</sup> Lyne Dellandrea, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, la Fondation Glorious & Free, la Fondation Scott Griffin, la Fondation Gershon Iskowitz, Jane Huh, Michelle Koerner et Kevin Doyle, Lawson Hunter, Phil Lind, Nancy McCain et Bill Morneau, Sarah et Tom Milroy, Partners in Art, Gerald Sheff et Shanitha Kachan, Sandra L. Simpson, Stephen Smart, Pam et Mike Stein, Nalini et Tim Stewart, The Pierre Elliott Trudeau Foundation, Robin et David Young, et Sara et Michael Angel



L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux :

Alexandra Baillie, Alexandra Bennett, Grant et Alice Burton, Kiki et Ian Delaney, Dr Jon S. et M<sup>me</sup> Lyne Dellandrea, Michelle Koerner et Kevin Doyle, James et Melinda Harrison, Sarah et Tom Milroy, Partners in Art, Pam et Michael Stein, et Sara et Michael Angel.

L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes : Connor, Clark & Lunn Foundation et Lawson Hunter.

Pour leur appui et leur aide, l'IAC tient à remercier le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Eva Athanasiu, Tracy Mallon-Jensen, Donald Rance); la Art Gallery of Peterborough (Fynn Leith); le Musée canadien de l'histoire (Erin Gurski, Vincent Lafond); la Galerie d'art de l'Université Carleton (Sandra Dyck, Patrick Lacasse); la Grunt Gallery (Dan Pon); le Centre d'art autochtone des Affaires autochtones et du Nord Canada (Kevin Gibbs); la Kinsman Robinson Galleries (John Newman); la Latcham Gallery (Chai Duncan); la MacKenzie Art Gallery (Marie Olinik); le McMaster Museum of Art (Julie Bronson, Carol Podedworny); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro, Philip Dombowsky); la Robert McLaughlin Gallery (Linda Jansma, Sonya Jones); la School of Art Gallery, Université du Manitoba (Donna Jones, Jamie Wright); Toronto City Planning Urban Design, Public Art Commission (Jane Perdue); la University of Waterloo Art Gallery (Ivan Jurakic); la Vancouver Art Gallery (Danielle Currie); la Winnipeg Art Gallery (Nicole Fletcher, Simone Reis); et Barry Ace, Rebecca Belmore, Michael Cullen, Toni Hafkenscheid, Trevor Mills, Patti Ross Milne, Shelley Niro, Ruth Phillips, Serge Saurette, et Greg Staats. L'IAC reconnaît les nombreux collectionneurs privés qui ont autorisé la publication de leurs œuvres dans cette édition.

L'IAC remercie aussi sincèrement Robert Houle et Paul Gardner pour leur aide à la recherche iconographique.

## REMERCIEMENTS AUX COMMANDITAIRES

COMMANDITAIRE  
FONDATEUR



COMMANDITAIRE  
DE L'OUVRAGE



COMMANDITAIRES DES LIVRES D'ART EN LIGNE DE LA SAISON 2017-2018

AIMIA  
INSPIRING LOYALTY

Alexandra Bennett  
en mémoire de  
Jalynn Bennett



CONSIGNOR CANADIAN FINE ART  
AUCTIONEERS & APPRAISERS

Kiki & Ian  
Delaney

RICHARD &  
DONNA IVEY

The six children of  
Betty-Ann McNicoll-Elliott  
and R. Fraser Elliott

THE SABOURIN  
FAMILY FOUNDATION

SANDRA L.  
SIMPSON

## SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d’auteur. L’Institut de l’art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

---

### Mention de source de l’image de la page couverture



Robert Houle, *Parfleches for the Last Supper [Jude]* (*Pare-flèches pour la dernière Cène [Jude]*), 1983. (Voir les détails ci-dessous.)

---

### Mentions de sources des images des bannières



Biographie: Robert Houle au ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, 1970. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares: Robert Houle, *Parfleches for the Last Supper [Bartholomew]* (*Pare-flèches pour la dernière Cène [Barthélemy]*), 1983. (Voir les détails ci-dessous.)



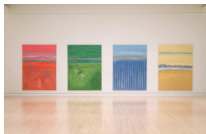
Importance et questions essentielles: Robert Houle, *Kanata*, 1992. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique: Robert Houle, *Parfleche for Norval Morrisseau* (*Pare-flèche pour Norval Morrisseau*), 1999. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources: Robert Houle, *Parfleche for Edna Manitowabi* (*Pare-flèche pour Edna Manitowabi*), 1999. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir: Robert Houle, *Muhnedobe uhyahyuk* [Where the gods are present] (*Muhnedobe uhyahyuk* [Là où les dieux sont présents]), 1989. (Voir les détails ci-dessous.)

## Mentions de sources des œuvres de Robert Houle



*Aboriginal Title* (*Titre aborigène*), 1989-1990. Art Gallery of Hamilton, œuvre acquise grâce au soutien du Fonds commémoratif Alfred Wavell Peene et Susan Nottle Peene, 1992 (1992.3). © Robert Houle.



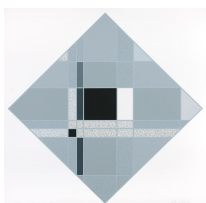
*Anishnabe Walker Court*, 1993. Walker Court, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Mention de source : Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Robert Houle.



*Blue Thunder* (*Orage bleu*), 2012. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Kinsman Robinson Galleries, Toronto. © Robert Houle.



*Coming Home* (*Retour chez soi*), 1995. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Winnipeg Art Gallery. © Robert Houle. Mention de source : Ernest Mayer.



*Diamond Composition* (*Composition de diamant*), 1980. Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa, don de Victoria Henry (1995.16.11). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Robert Houle.



*Epigram the Shortest Distance* (*Épigramme la plus courte distance*), 1972. Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau (151968). © Robert Houle. Mention de source : Lawrence Cook.





*Everything You Wanted to Know about Indians from A to Z (Tout ce que vous vouliez savoir sur les Indiens de A à Z)*, 1985. Winnipeg Art Gallery, œuvre acquise grâce au soutien de la Winnipeg Art Gallery Foundation Inc. (G-89-1501 a-cc). Avec l'aimable autorisation du McMaster Museum of Art, Hamilton. © Robert Houle.



*Gambling Sticks (Bâtons de jeu)*, 1999. The Forks, Winnipeg. Photographie prise par Serge Saurette. © Robert Houle.



*In Memoriam*, 1987. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Vanessa, Britney et Nelson Niedzielski, 2000 (2000/1196). © Robert Houle.



*Innu Parfleche (Pare-flèche innu)*, 1990. Musée canadien de l'histoire, Gatineau (V-F-190). Avec l'aimable autorisation du McMaster Museum of Art, Hamilton. © Robert Houle.



*Kanata*, 1992. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1994 (37479.1-4). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Robert Houle.



*Kanehsatake*, 1990-1993. Galerie d'art de Hamilton, don de l'artiste, 1994 (1994.40). © Robert Houle.



*Kanehsatake X*, 2000. Collection privée. © Robert Houle. Mention de source : Galerie Nicolas Robert.



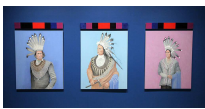
*Kekabishcoon Peenish Chipedahbung [I Will Stand in Your Path Till Dawn] (Kekabishcoon Peenish Chipedahbung [Je me tiendrai sur ton chemin jusqu'à l'aube])*, 1997. La Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de Paul Gardner en mémoire de Donald Gardner, 2007. © Robert Houle.



*Lost Tribes (Tribus disparues)*, 1990-1991. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, œuvre acquise grâce à des fonds donnés par des membres du Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1994 (93/257.1-.12). © Robert Houle.



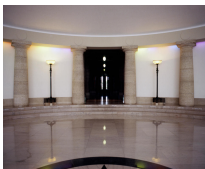
*Love Games (Jeux d'amour)*, 1972. Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau (151969). © Robert Houle. Mention de source : Lawrence Cook.



*Mississauga Portraits (Portraits du Mississauga [de gauche à droite: Waubuddick, Maungwudaus, Hannah])*, 2012. Collection de l'artiste. © Robert Houle. Mention de source : Art Gallery of Windsor.



*Morning Star (Étoile du matin)*, 1976. Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau (151808). © Robert Houle. Mention de source : Lawrence Cook.



*Morningstar (Étoile du matin)*, 1999. Pool of the Black Star, Assemblée législative du Manitoba, Winnipeg. Avec l'aimable autorisation de la Winnipeg Art Gallery. © Robert Houle.



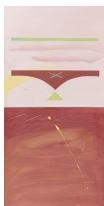
*Muhnedobe uhyahyuk [Where the gods are present] (Muhnedobe uhyahyuk [Là où les dieux sont présents])*, 1989. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1992 (36168.1-4). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Robert Houle.



*New Sentinel (Nouvelle sentinelle)*, 1987. La Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. © Robert Houle.



*Palisade II (Palissade II)*, 2007. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Robert Houle.



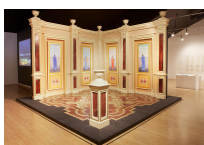
*Parfleche for Edna Manitowabi (Pare-flèche pour Edna Manitowabi)*, 1999. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du McMaster Museum of Art. Mention de source : Michael Cullen. © Robert Houle.



*Parfleches for the Last Supper (Pare-flèches pour la dernière Cène)*, 1983. (Matthieu, Jacques le Mineur, Jude, Simon, Philippe, André, Barthélemy, Thomas, Pierre, Jacques, Jean, Judas, Jésus). Winnipeg Art Gallery, don de M. Carl T. Grant, Artvest Inc., (G-86-460 to G-86-472). © Robert Houle.



*Parfleche for Norval Morrisseau (Pare-flèche pour Norval Morrisseau)*, 1999. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du McMaster Museum of Art. Mention de source : Michael Cullen. © Robert Houle.



*Paris/Ojibwa*, 2010. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Peterborough Art Gallery. © Robert Houle. Mention de source : Michael Cullen.



*Premises for Self-Rule: Constitution Act, 1982 (Prémises de l'autonomie : Loi constitutionnelle de 1982)*, 1994. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, œuvre acquise grâce à des fonds de la succession de Mary Eileen Ash, 2014 (2014/1). © Robert Houle.

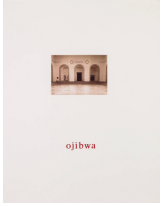


*Premises for Self-Rule: Treaty No. 1 (Prémises de l'autonomie : Traité n° 1)*, 1994. Winnipeg Art Gallery, œuvre acquise grâce au soutien du programme d'aide à l'acquisition du Conseil des arts du Canada (G-96-11 abc). © Robert Houle.



*Postscript*, 1999. MacKenzie Art Gallery, Regina, œuvre acquise grâce au soutien du programme d'aide à l'acquisition du Conseil des arts du Canada (2000-01-01). © Robert Houle.





*Ojibwa, from Anishnabe Walker Court preliminary study #8 (Ojibwa, étude préliminaire pour Anishnabe Walker Court #8), 1994. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, œuvre acquise grâce à des fonds donnés par des membres du Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1996 (96/4.8). © Robert Houle.*



*Ojibwa Motif, Purple Leaves, Series No. 2 (Motif ojibwa, Série Feuilles pourpres, n° 2), 1972. Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa, don de Raymonde Falardeau, 1998 (1998.25.1). © Robert Houle. Mention de source : Justin Wonnacott.*



*O-ween du muh waun [We Were Told] (O-ween du muh waun [On nous a dit]), 2017. Confederation Centre Art Gallery, Charlottetown, commandé par le Fonds de dotation A.G. et Eliza Jane Ramsden, 2017. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Robert Houle.*



*Rainbow Woman (Femme arc-en-ciel), 1982. Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau (306032). © Robert Houle. Mention de source : Lawrence Cook.*



*Red is Beautiful (Le rouge est beau), 1970. Musée canadien de l'histoire, Gatineau (V-F-174). © Robert Houle.*



*Sandy Bay, 1998-1999. Winnipeg Art Gallery, œuvre acquise grâce à des fonds de President's Appeal 2000 et au soutien du programme d'aide à l'acquisition du Conseil des arts du Canada (2000-87 a-e). © Robert Houle.*



*Sandy Bay, 2007. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Peterborough Art Gallery. © Robert Houle. Mention de source : Michael Cullen.*



*Sandy Bay Residential School Series (Série sur le Pensionnat indien de Sandy Bay), 2009. School of Art Gallery, Université du Manitoba, Winnipeg, œuvre acquise grâce à des fonds du Prix de la dotation York-Wilson (13.069 to 13.092). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Robert Houle.*



*Saysaygon*, 2016. Collection de l'artiste. © Robert Houle.



*Seven Grandfathers [Mahéen gun (Wolf)] (Sept grands-pères [Mahéen gun (Loup)])*, 2014. Walker Court, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, œuvre acquise grâce au soutien du Fonds Martinsell, 2016 (2015/38.1-14). © Robert Houle.



*Seven Grandfathers [Músh kooda pezhéke (Buffalo)] (Sept grands-pères [Músh kooda pezhéke (Bison)])*, 2014. Walker Court, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, œuvre acquise grâce au soutien du Fonds Martinsell, 2016 (2015/38.1-14). © Robert Houle.



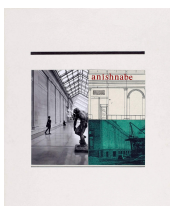
*Seven in Steel (Sept en acier)*, 1989. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Norman Garnet, Toronto, 1996 (38374.1-10). © Robert Houle.



*Shaman Dream in Colour (Rêve de chaman en couleur)*, 1975. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Kinsman Robinson Galleries, Toronto. © Robert Houle.



*Shaman Never Die (Le chaman ne meurt jamais)*, 2015. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Kinsman Robinson Galleries, Toronto. © Robert Houle.



*Study #10 [for Anishnabe Walker Court] (Étude #10 [pour Anishnabe Walker Court])*, 1994. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Lynn et Stephen Smart, 2004 (2005/46). © Robert Houle.



*Study for Reclining Ojibwa (Étude pour Ojibwa allongé)*, 2006. Collection de Barry Ace. Avec l'aimable autorisation de la Peterborough Art Gallery. © Robert Houle. Mention de source : Michael Cullen.



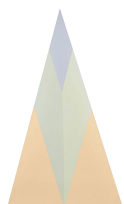
*Square No. 3 (Carré no 3)*, 1978. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Myron Laskin, Santa Monica, Californie, 1987 (29856). © Robert Houle.



*These Apaches Are Not Helicopters (Ces Apaches ne sont pas des hélicoptères) (détails)*, 1999. Station de train VIA Rail train. Avec l'aimable autorisation de la Winnipeg Art Gallery. © Robert Houle.



*Warrior Lances for Temagami (Lances de guerrier pour Temagami)*, 1989. Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau (306425 A-H). © Robert Houle.



*Wigwam*, 1972. Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et du Nord Canada, Gatineau (151967). © Robert Houle.



*Working study for Kanata [painting based on Benjamin West's painting Death of Wolfe, 1770] (Étude pour Kanata [peinture d'après le tableau de Benjamin West La mort du général Wolfe, 1770])*, 1991-1992, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. © Robert Houle.



*Zero Hour (Heure zero)*, 1988. Agnes Etherington Art Centre, Kingston (41-001). © Robert Houle.



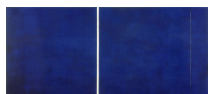
## Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



*Artifact 671B (Artefact 671B)*, 1988, par Rebecca Belmore, photographie de William Lindsay. © Rebecca Belmore.



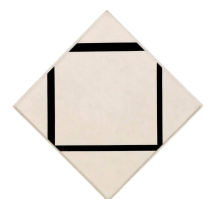
Carl Beam et Robert Houle en 1985, photographie de Ann Beam. Avec l'aimable autorisation de Anong Beam. © Succession de Carl Beam.



*Cathedra*, 1951, par Barnett Newman. Stedelijk Museum, Amsterdam, œuvre acquise grâce au généreux soutien de Vereniging Rembrandt, Theo van Gogh Stichting et N.N. (A 35917) © The Barnett Newman Foundation. Avec l'aimable autorisation de Albertis Window.



*Cinq études d'indiens Ojibwas*, 1845, par Eugène Delacroix. Musée du Louvre, Paris (RF 9311).



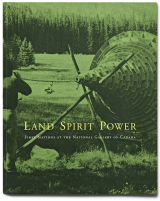
*Composition No. 1 Lozenge with Four Lines (Composition no 1 : Losange avec quatre lignes)*, 1930, par Piet Mondrian. Solomon R. Guggenheim Museum, Collection Hilla Rebay, New York. Avec l'aimable autorisation de Guggenheim Collection Online.



*Corpse and Mirror (Cadavre et miroir)*, 1976, par Jasper Johns. Museum of Modern Art, New York, don de Celeste Bartos (534.1976). © Jasper Johns. Avec l'aimable autorisation de MOMA Collection Online.



Couverture de l'édition de 1943 de *Ojibwa Crafts* par Carrie A. Lyford, photographie prise par Rachel Topham.



Couverture du catalogue de l'exposition *Land, Spirit, Power* (Terre, esprit, pouvoir), 1994. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



*The Death of General Wolfe* (La mort du général Wolfe), 1770, par Benjamin West. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don du 2<sup>e</sup> duc de Westminster aux Souvenirs de guerre canadiens, 1918; Transfert des Souvenirs de guerre canadiens, 1921 (8007).



*First Station* (Première station), 1958, par Barnett Newman. National Gallery of Art, Washington D.C., Collection Robert et Jane Meyerhoff (1986.65.1). © The Barnett Newman Foundation. Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



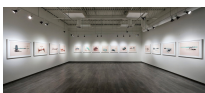
*The Indian In Transition* (L'Indien en transition), 1978, par Daphne Odjig. Musée canadien de l'histoire, Gatineau (III-M-15).



Pavillon des Indiens du Canada à l'Expo 67, 1967, photographie inconnue. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.



Vue de l'installation *Untitled* (Sans titre), 1992, par Faye HeavyShield, lors de l'exposition *Land, Spirit, Power* (Terre, esprit, pouvoir), photographie de Louis Joncas. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Vue de l'installation de *Sandy Bay Residential School Series* (Série sur le Pensionnat indien de Sandy Bay), 2009, à la Latcham Gallery, Witchurch-Stouffville, Ontario, 2016, photographie de Toni Hafkenscheid. Avec l'aimable autorisation de l'auteur.



Vue d'installation de *Seven Grandfathers* (Sept grands-pères), 2014, à Walker Court, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, photographie de Dean Tomlinson.



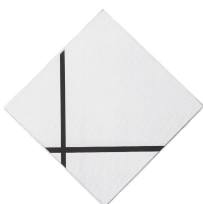
Page intérieure de *Ojibwa Crafts*, 1943, par Carrie A. Lyford, photographie de Rachel Topham.



Invitation à la première exposition solo de Robert Houle, 1984. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



*Lac Laronge IV*, 1969, par Frank Stella. Toledo Museum of Art, œuvre acquise grâce aux fonds de la dotation Libbey, don de Edward Drummond Libbey, 1972.4. © Frank Stella. Avec l'aimable autorisation de Detroit Art Review Online.



*Lozenge Composition with Two Lines (Composition en losange avec deux lignes)*, 1931, par Piet Mondrian. Stedelijk Museum, Amsterdam, œuvre acquise grâce au généreux soutien du Prins Bernhard Cultuurfonds, la Algemene Loterij Nederland, et le Vereniging Rembrandt (1988.1.0016). Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



Un pare-flèche miniature, Corbeau, 1890-1910. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du McMaster Museum of Art, Hamilton.

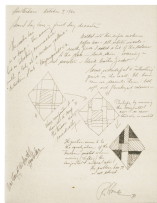


Murale de Norval Morrisseau pour le Pavillon des Indiens du Canada à l'Expo 67, 1967, photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de Kinsman Robinson Galleries, Toronto.



Norval Morrisseau et Robert Houle à Beardmore, Ontario, 1978, photographe inconnu. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.





Une page du carnet de notes de Robert Houle à Amsterdam, 1980 © Greg Staats/Visual Arts-CARCC (2018).



Paul Gardner et Robert Houle avec leurs chats, 1988, photographie de André Leduc. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



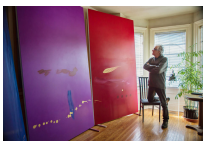
*Mawu-che-hitoowin: A Gathering of People for Any Purpose* (*Mawu-che-hitoowin: un rassemblement de personnes à des fins quelconques*), 1992, par Rebecca Belmore, lors de l'exposition *Land, Spirit, Power* (Terre, esprit, pouvoir), photographie de Louis Joncas. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Robert Houle en 2015 avec son triptyque *Colours of Love* (*Les couleurs de l'amour*), 2015, photographie de Patti Ross Milne.



Robert Houle au Pensionnat indien d'Assiniboia, 1967, photographe inconnu. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Robert Houle avec *Colours of Love* (*Les couleurs de l'amour*), 2015, photographie de Patti Ross Milne.



Robert Houle au Bureau régional du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien à Winnipeg, 1966, photographe inconnu. Archives du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Robert Houle dessine dans son appartement de la rue Wellesley Est à Toronto, 1981, photographie du *Globe and Mail*, Toronto. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Robert Houle sur le site de *Morningstar* (*Étoile du matin*), 1999, avec Shirley Madill, photographie de Ernest Mayer. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



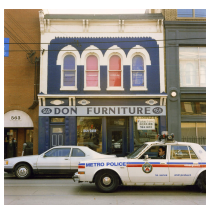
Robert Houle dans l'embrasure de la porte de la cabane de Tom Thomson, 1989, photographie de Greg Staats. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Greg Staats/Visual Arts-CARCC (2018).



Robert Houle peint *Sandy Bay*, 1999, photographie de David Recollet. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Les parents de Robert Houle, 1981, photographe inconnu. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



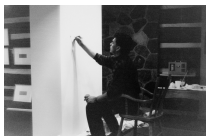
L'appartement de Robert Houle au deuxième étage de la rue Queen Ouest, à Toronto, 1990, photographie prise par Greg Staats. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Greg Staats/Visual Arts-CARCC (2018).



Robert Houle portant une coiffure de cérémonie, 1974, photographe inconnu. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Robert Houle, avec une œuvre d'Alex Janvier, au ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien à Ottawa en 1969, photographe inconnu. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



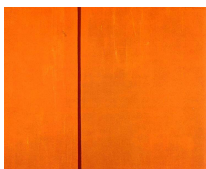
Robert Houle travaillant dans son atelier, à la Collection McMichael d'art canadien, 1989, photographe inconnu. Archives de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Image tirée de la vidéo *Robert's Paintings*, 2011, réalisée par Shelley Niro, cinématographiée par Richard Story. Avec l'aimable autorisation de VTape, Toronto. © Shelley Niro.



Édition du magazine montréalais *Secrets des Artistes* annonçant l'exposition *Colours of Pride: Paintings by Seven Professional Native Artists* (Couleurs de la fierté : peintures par sept artistes autochtones professionnels), 1975. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



*Tundra (Toundra)*, 1950, par Barnett Newman. Collection privée. © The Barnett Newman Foundation. Avec l'aimable autorisation de Artstack.

---

## L'ÉQUIPE

### Éditrice

Sara Angel

### Rédactrice exécutive

Kendra Ward

### Directrice du site Web et de la mise en page

Simone Wharton

### Révisseurs

Amanda Lewis et Kendra Ward

### Révisseur linguistique

Alicia Peres

### Correction d'épreuve

Strong Finish Editorial Design





# ROBERT HOULE

Sa vie et son œuvre de Shirley Madill

## Traductrice

Christine Poulin

## Révisure linguistique et correctrice d'épreuve (français)

Annie Champagne

## Adjointe à la recherche iconographique

Eva Lu

## Spécialiste de la numérisation

Rachel Topham

## Concepteur de la mise en page et adjoint

Michael Rattray

## Adjoint à la mise en page (français)

Michael Rattray

## Conception de la maquette du site Web

Studio Blackwell

---

## COPYRIGHT

© 2018 Institut de l'art canadien. Tous droits réservés.

Institut de l'art canadien

Collège Massey, Université de Toronto

4, place Devonshire

Toronto (ON) M5S 2E1

## Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Madill, Shirley, 1952-, author

[Robert Houle. Français]

Robert Houle : sa vie et son œuvre / Shirley Madill; traduction de  
Christine Poulin.

Traduction de: Robert Houle : life & work.

ISBN 978-1-4871-0175-6 (MOBILE).—ISBN 978-1-4871-0174-9 (PDF). —

ISBN 978-1-4871-0170-1 (HTML)

1. Houle, Robert, 1947-. 2. Houle, Robert, 1947- —Critique et  
interprétation. I. Institut de l'art canadien, organisme de publication  
II. Titre. III. Titre: Robert Houle. Français.

N6549.H67M33 2018

709.2

C2018-901864-X